الصورة المحلية

بين الرؤى اليومية والبعد العلامي

قراءة في الأنموذج الشعري

الدكتور

أحمد عبد حسين الفرطوسي

تقديم الدكتور

مشتاق عباس معن



بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَقُلِ اعْمَلُوا فَسَيَرَى اللَّهُ عَمَلَكُمْ وَرَسُولُهُ وَالْمُؤْمِنُونَ وَسَتُرَدُّونَ إِلَىٰ عَالِمِ الْغَيْبِ وَالشَّهَادَةِ فَيُنَبِّئُكُمْ بِمَا كُنْتُمْ تَعْمَلُونَ ﴾

صدق الله العظيم

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليُوميَّةِ والبُعدِ العَلاميِّ

(قراءة في الأنموذج الشعري)

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليُوميَّةِ والبُعدِ العَلاميِّ

(قراءة في الأنموذج الشعري)

الدكتور

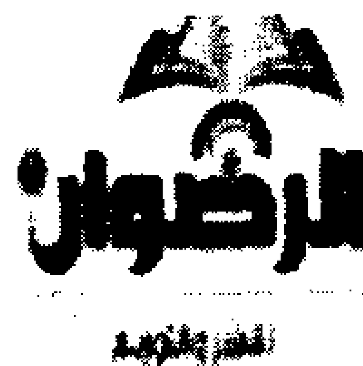
أحمَدعبد حسين الفرْطُوسِيّ

تقديم الدكتور

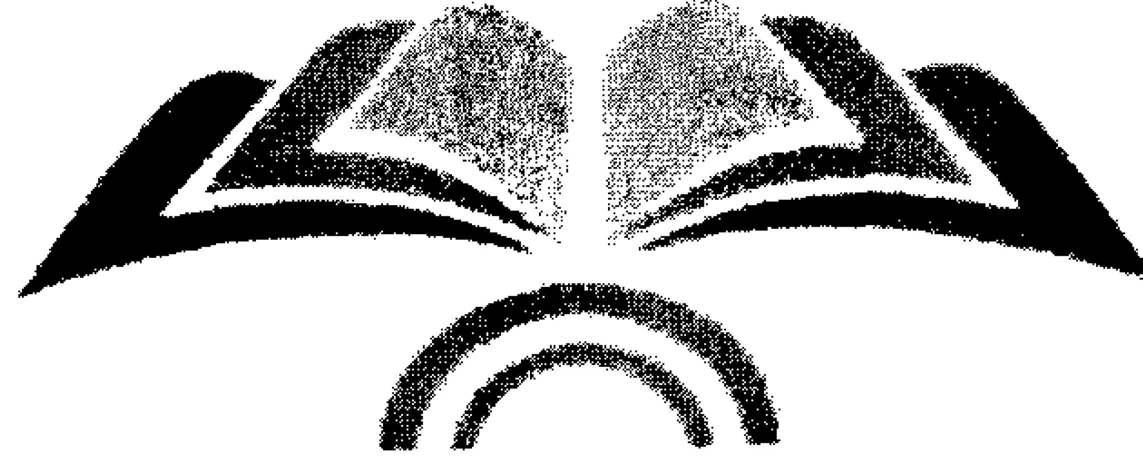
مشتاق عباس معن

الطبعة الأولى

2016م - 1437هـ



دار الرضوان للنشر والتوزيع - عمان



الرضوان

للنشر والتوزيع

رقم التصنيف: 811.9

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليُوميَّةِ والبُعدِ العَلاميِّ (قراءة في الأنموذج الشعري)

د. أحمَد عبد حسين الفرْطُوسيّ

الواصفات: /الشعر العربي // النقد الأدبي/

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2015/3/1298)

ردمك ISBN 978-9957-76-431-9

المملكة الأردنية الهاشمية

عمان – الأردن – العبدلي – شارع الملك حسين

قرب وزارة المالية – مجمع الرضوان التجاري – رقم 118

هاتف 4611169 6 962+ هاتف 4616436 6 962+ فاكس 4616435 6 962+

ص ب 926141 عمان 11190 الأردن

E-mail: info@daralredwan.com

www.redwanpublisher.com

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿خِتَامُهُۥ مِسْكٌ ۚ وَفِى ذَٰلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ ٱلْمُتَنَٰفِسُونَ﴾



سورة المطففين الآية: 26

إهداء

نشوةُ القيثارِ

لِمن رنا لِأنْ تكونَ صلاتي في الحُبِّ عِلماً

أخي عادل

رَعْيـاً لِمَجْـدِكَ تَنْطَـوي الأَسْـفارُ وتمُـوجُ سِـحْراً تَبْتَهـي الأَشْـعَارُ
حَنَـتِ القُلُـوبُ لِأنْ تَطُوفَـكَ رُوضَـةً بِغِنَائِهَـا تَتمايَـلُ الأَزْهَـارُ
سَـيَّابُ حُـبٍّ جُـوهَرِيٌّ لُطْفُـهُ (بـاقٍ وَأَعْـمارُ الطُغَّـاةِ قِصَـارُ)
بِخَلِـيجِ قَلْبِـيَّ لَمْ تَـزَلْ نَسَـماتُهُ كَالمَـدِّ تَصْـعَدُ والعَبِـيرِ تُثَـارُ
يَـا عـادِلٌ مـا إنْ شَـدُوْتُ بِعدْلِـهِ إلاَّ انثَنَـتْ سَـكْرى لَـهُ القِيثَـارُ
الجُـودُ والعِشْـقُ الحَنُـونُ تَضَـافرا فِي رَاحَتَيْـهِ تَـوَازنَ المُقْـدَارُ
فَزَهُـوْتَ فِي أَلَـقِ السَّـمَاءِ كَنَجْمَـةٍ فِي عِشْـقِهَا تَتغَـازَلُ الأَقْـمارُ

أحمد

الفهرس

الفصل الثالث

الصورة المحليَّة في قصيدة النزعة النثريَّة وقصيدة النثر

تقديم

الصورةُ المَحليَّةُ... بصمةٌ نقديَّةٌ

(1)

كُلَّما كانَ الصخرُ أكثر صلابةً كانَ النقشُ عليهِ أطولَ عمرًا من سواه، وكذا حال اشتغالِ الباحثين، إذ كُلَّما كانَ عملهُم مدعاةً للحفرِ في بُطونِ الكتبِ والغورِ في تلافيف الفكرِ، والاستدامة في التأملِ، كانَ نتاجُهم أكثر فاعليةً زمانيًا وأوسع انتشارًا مكانيًا، لذا تجدُ كثيرًا من الصفحات التي سوَّدها أصحابُها لم تتجاوز دفتي الكتاب الذي ضمَّها إلى أنفارٍ معدودين، على حين تجدُ بعضَها يستمرُ أثرهُ لحينٍ من الدهرِ ليسَ قليلاً ويمتدُ لبقعٍ ليست قليلةً من أرجاءِ المعمورة.

(2)

خير مثالٍ على هذا التميُّز البحوث التي تحفرُ في مناطق لم يحفر قبلهم في أرضِها أحدٌ، أو قلَّ من حفرَ فيها قبلهم، فهذه الريادةُ تمكِّن عملهم من أن ينالَ مكانةً لا يرتقي إليها بحثُ من حفرَ في مناطق تكاثرت عليها معاولُ الباحثين.

(3)

يأتي عمل الباحث والأديب الدكتور أحمد عبد حسين الفرطوسي واحدًا من الأعمال البحثيَّة الأكاديميَّة الطموحة، المغامرة؛ إذ أرادَ صاحبه لعملهِ الموسوم بـ:

(الصورة المحليَّة بين الرؤى اليوميَّة والبُعدِ العلاميِّ)

أن يكونَ راسخًا في متنٍ قلَّ من ثبَّت عليه المتأخرون بصماتِهم، فالمتنُ النقديُّ الأدبيُّ ولاسيما الحديث منه مرَّت مصطلحاتُهُ وتحددت مفاهيمُهُ على نحوِ مدارس وتيارات، لكنَّ تحريك مصطلح أو مفهوم بنحو الإضافة أو التفريع أو التعديل يُعدُّ اشتغالاً متميزًا لا يقلُّ عن قيمة البصمةِ أو الريادة.

(4)

ما قدَّمه بحثُ الدكتور أحمد يعدُّ خطوةً نحـو تشـكيل مشر ـوع نقـديٍّ طمـوحٍ، اعتقدُ أنَّهُ سيلفتُ نظرَ القُرَّاء والمتـابعين بجديَّـةٍ عاليـةٍ تنسـجمُ وجديَّـة قلـم الـدكتور الفرطوسي.

الدكتور مشتاق عباس معن

المقدمة

الحمدُ للهِ ربِّ العالمينَ والصلاةِ والسلَّامِ على خيرِ الأنامِ النبيِّ مُحمَّدٍ وآلهِ سُبلِ السلَّامِ وأصحابهِ الكرام.

بدأت الدراسات النقديَّة المُعاصرة تنحو باتجاه تقديم تجليَّات جديدة في مشهدها النقديِّ الذي ودَّع القراءات الانطباعية التي تنظر إلى النصِّ الشعريِّ من نافذة صغيرة غير قادرة على التأمل والتحليل العميق لبنياته وانزياحاتها والوقوف على الوهج الإيحائيِّ الذي يجعل فعل القراءة مفتوحًا على آفاق التحليل النصيِّ القادر على مواكبة الخطاب الشعريِّ الجديد؛ الأمر الذي يجعل مهمة النقد ساعية نحو اكتشاف مناطق اشتغال جديدة تستحق أن يكون لها رصدٌ معرفيٌّ يُحوِّل اتجاهاته بدأب كبير من الذاتية إلى الموضوعية التي تنشد التجاوز على سكون أنظمة العلاقات النصيَّة الجاهزة، وتثويرها على النحو الذي يُزيل ركام المقولات الاجترارية من صُلب المفاهيم النقديَّة، ومن هُنا جاءت الاستجابة في تسليل دلالات المكان الى النصِّ الشعريِّ؛ لتُعلن عن عهد نقديٍّ جديدٍ مُعاصر يتسمُ بالترسيخ الفعلي للأبعاد الفكرية والجماليَّة والثقافيَّة له، بوصفه ـ المكان ـ عنصرًا حيًّا وأساسيًا يخترق الكون الشعريِّ في تمظهراته الجغرافية والاجتماعية والتأريخيَّة والدينيَّة، ويُلقي بظلاله على تفصيلات النصِّ وأبعاده الرمزيَّة العلاميَّة التي أُنتج بها، وعلى أساس هذه المفاهيم انبثقت فكرة البحث؛ لتكون نسقًا مكانيًا يتمحور حول البيئة المحليَّة الخاصة المشتملة على حدث يوميٍّ من مرصودات تلك البيئة؛ لتُسهم في إحداث تأثير معرفيٍّ ونفسيٍّ ـ في الذاكرة الجمعية ومخزونات ماتكتنزه من أحداث حفَّزت الشعراء والمبدعين على استثمار طاقاتها التعبيريَّة في إنتاج نصوص تتماهى مع الفعل القرائي لتجليَّات أحداثها وماتفرزه من دلالات فنيَّة تُظهر المُعطى الجمالي لقيمة نصوصهم.

ولَمَّا كان تتبع الصورة المحليَّة في نتاج جميع الشعراء العراقيين المُعاصرين أمرًا غير يسير، حتمت الضرورة رصدها في تجارب شعراء كانت لهم بصمتهم الخاصة في مجمل المنجز العراقيِّ والعربيِّ على حدٍّ سواء فوقع الاختيار على الاسماء الآتية وهم كلٌّ من:

أ- محمد مهدي الجواهري.

ب- محمد حسين آل ياسين

ت- بدر شاكر السيَّاب.

ث- عبد الوهاب البياتي.

ج- سعدي يوسف.

ح- خزعل الماجدي.

ومسوغات الاختيار هذه تعود للآتي:

1. إنَّ هذه النخبة من الشعراء حققت حضورًا فنيًا وكميًا وجماهيريًا في المشهد الشعريِّ العراقيِّ والعربيِّ المُعاصرين.
2. نضج تجربتهم الشعريَّة على النحو الذي جعلهم يستمدون رؤاهم من فيض تلك التجربة وماتمنحهم إياه من مؤثرات فنيَّة ترفد النصَّ بالفعل الجمالي.
3. تعدُّد المنابع التصويريَّة التي يمكن أن تُعطي مساحةً كافيةً للبحث في رصدِ الموضوعات وتتبعها، والإجابة عن التساؤلات التي تحتاج إلى تأملات عميقة في ابتكار المعاني واجتذاب القُرَّاء إليها.
4. إنَّ موضوعة الصورة المحليَّة تنهض في تجاربهم على النحو الذي يستجيب لشعريتها في الشكل الرائد الذي ابتكروه، ويمكن ظهور مرصوداتها في البحث والاستقصاء داخل علامات النصّوص التي أنتجوها.

وتأسيساً على ذلك جاءت دراسة البحث على وفق السياق الآتي.

التمهيد : الصورة المحليَّة المصطلح والمفهوم:

يكون التمهيد فرشًا نظريًا ومدخلاً تأسيسيًا لموضوع البحث ويكمن بالتعريف، والأسباب والمسوغات، والآليات النقدية، والجذور التاريخيَّة لوجود الصورة المحليَّة في

التراث الشعريِّ العربيِّ، وهذا التمهيد هو الأساس النظري الذي يُبنى عليه موضوع البحث.

الفصل الأول: الصورة المحليَّة في الشعر العموديّ، وقسم على مبحثين.

الأول: أُشير فيه إلى الأهمية التي يمكن أن تحدثها الصورة المحليَّة عندما تكون بؤرة استقطاب النصّ وقيمته الأساسية.

الثاني: ينطلق لبيان أثر الصورة المحليَّة في إنتاج شعريَّة النصِّ من خلال تعدد المنابع التصويريَّة التي تُعطي للنصِّ دفقًا شعريًا غنيًّا بطاقته التعبيريَّة.

بعد ذلك جاء **الفصل الثاني**: **الصورة المحليَّة في الشعر الحُرِّ** وينقسم على مبحثين:

الأول: تُدرس فيه أهمية الصورة المحليَّة من حيث كونها نمطيَّة للمغايرة في تطوير هيكلية الشعر العربيِّ على نحو عام والعراقيِّ على نحو خاص من حيث الشكل والمضمون.

الثاني: ورد فيه دور الصورة المحليَّة تلوينًا شعريًا اتخذ من سمتي الأدلجة والغموض الشعريتين ظاهرتين بارزتين في بيان المفاهيم الشعريَّة الجديدة التي ظهرت معطياتها في نتاج الأفكار التي صاغها مبدعو الشعر الحُرِّ في متن نصوصهم المُعاصرة.

ومن ثمَّ يأتي **الفصل الثالث**: **الصورة المحليَّة في قصيدة النزعة النثريَّة وقصيدة النثر** مقسمًا على مبحثين:

الأول: يبحث الدور الذي تضطلع فيه الصورة المحليَّة في بيان المفصلِ الشعريِّ اليوميِّ وتفاصيله في القصيدة التي أخذت ملامحها من الشعر اليوناني مجترحًا لها تسمية قصيدة النزعة النثريَّة.

الثاني: جاءت فيه دراسة الصورة المحليَّة التي وظفت في النتاج الجديد المتمثل بقصيدة النثر المطورة أو (النصِّ المفتوح) وكيفية الإفادة من مكتنزات أحداثها في الاقتراب من ملامح السرد والسينما والمسرح.

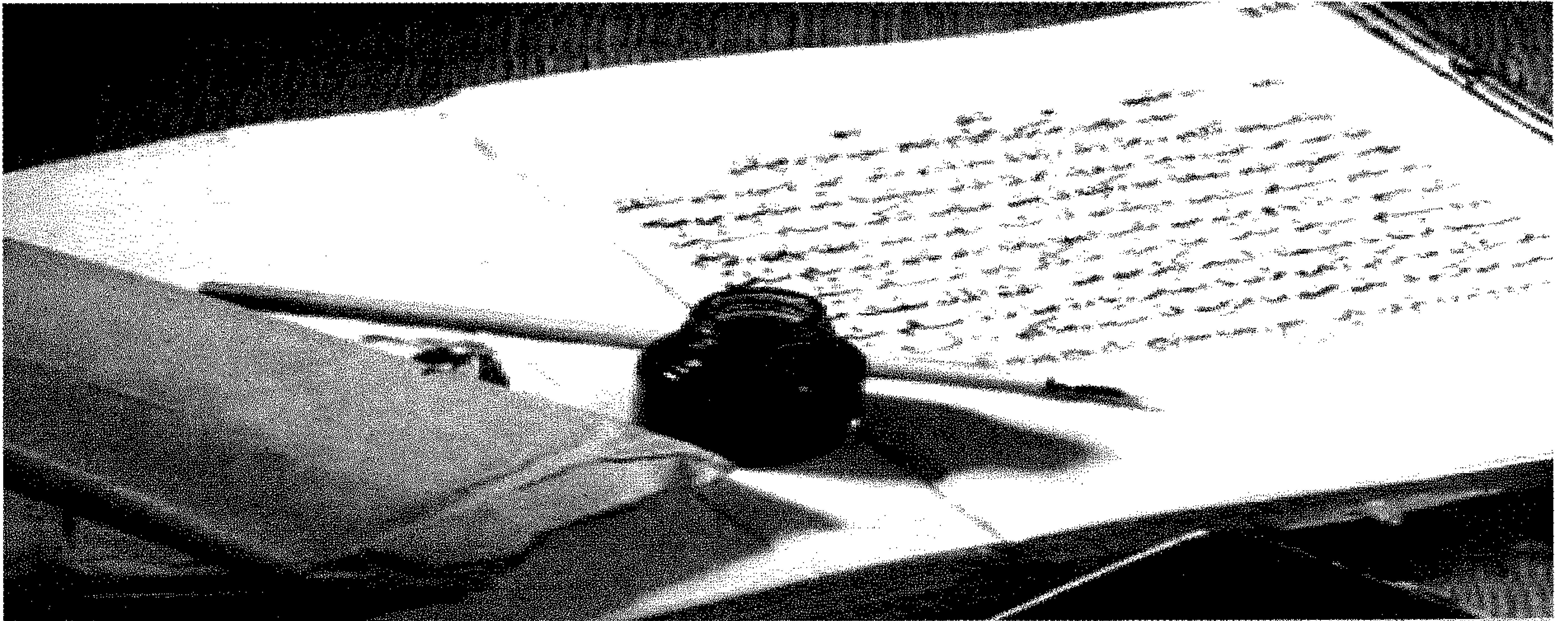
بعد ذلك يأتي حصاد البحث والمصادر التي استقى منها مادته العلمية وملخصه باللغة الإنكليزية.

أمَّا المنهج الذي اعتُمد في هذا البحث فهو **المنهج السيميائي** الذي يتوسل بدلالة العلامات في كشف مقصديَّة الشعراء التي تتخفى وراءها، بالاعتماد على المصادر والمراجع النقديَّة والدراسات التي تناولت النسق المكاني بنحوعام، مثل دراسة غاستون باشلار الموسومةبـ(**جماليات المكان**) ودراسة الناقد العراقي ياسين النصيِّرالموسومة بـ(**جماليات المكان في شعر السيَّاب**)، فضلاً عن دراسة الباحثة الجزائرية فتحية كحلوش الموسومة بـ(**بلاغة المكان– قراءة في مكانيَّة النصِّ الشعريِّ**) وكلُّ ذلك جاء بمثابة الإشارة أو الإضاءة التي يمكن لها أن تنهض بمستلزمات البحث ومقومَّاته الفنيَّة .

هذا إيجاز محاور البحث، وليس فيه من الكمال مالا يملكه إلا تجلَّى وعزَّ في علاه، وحسب المؤلف أنَّه اجتهد ودأب وصبر علَّهُ يرى ثمارَ ذلك يانعةً إن كتب لعمله التوفيق والسداد.

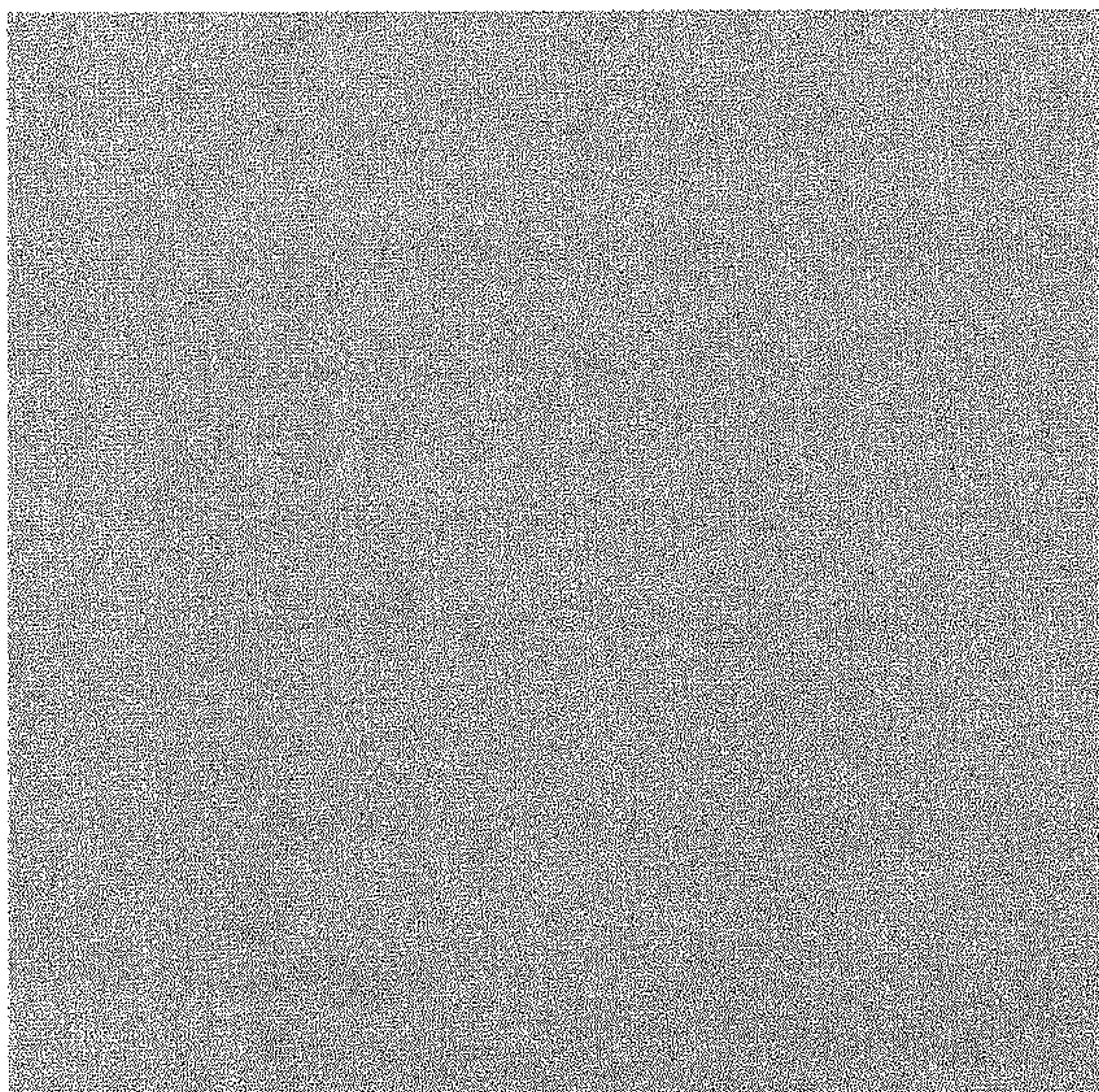
﴿وَمَا تَوْفِيقِيَ إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾

المؤلف



التمهيد

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليُوميَّةِ والبُعدِ العالَميِّ



التمهيد

توطئة:

شكَّل المكان بُعدًا رمزيًّا وجوهريًّا من أبعاد النصّ الأدبي، فهو ذو دلالة لا يمكن عدُّها جانبًا هامشيًّا؛ لأنَّه مرتبط بالفعل الإنساني على نحو مباشر؛ لذلك أصبح عنصرًا مهمًّا في أيِّ عمل أدبي يضفي عليه مسحة جماليَّة ترفد النصّ بمدلولات إيحائية تغنيه فنيًّا وإبداعيًّا.

ومِمَّا لا شكَّ فيه أنَّ دراسة المكان ارتبطت أساسًا بالتحليل الروائي؛ لأنَّه المسرح الفنيّ الذي تجري عليه أحداث السرد، فضلاً عن كونه يضفي على الحدث قيمة اجتماعية ويعزِّزه بالشحنات العاطفية المصاحبة له.

ومن حيث علاقته بالشعر فكما سبق ذكره من أنَّ المكان مقرون بالفعل الإنساني، وهو بمنزلة المرآة التي تعكس خلجات نفس الشاعر وانفعالاته العاطفية، وعلى أساس قربه من نفسية المبدع، صُنِّفَ المكان إلى (أليف)؛ لأنَّ المبدع يشعر فيه بالدفء والحماية؛ لذلك ترك بصمته في نفسه، وأصبحت راسخة في عمق إحساسه الفنيّ، و(معادٍ)؛ لأنَّه لم يختر العيش فيه رغبةً، وإنَّما لأسباب وظروف فُرضت عليه وأُجبر على التعامل معها مثل (السجون والمنافي)[1]؛ لأنَّها تمثِّل بؤرة للحصار المكاني المعبِّر عن حضور الموت والقمع وتحييدًا لحركة الذات[2]، ومن هذه المنطلقات تُحدَّد قيمة المكان في النصّ الأدبي فكرًا وإبداعًا؛ لأنَّه يشترك عنصرًا فاعلاً في عملية السرد، والفلسفة وبُعدها الجمالي، فضلاً عن كونه – المكان – عنصرًا مهمًّا في تحديد البيئة وإبراز خصوصيتها، وهو موضوعة البحث للمصطلح الذي يُنظَّر له تحت مسمَّى (الصورة المحليَّة) المستمد

---

(1) ينظر: البناء الفنيّ في الرواية العربية في العراق، د.شجاع العاني، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد،1994م: 127.

(2) ينظر: الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د.إبراهيم جنداري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد2001م: 242.

اسمه من (المحل) وهو المكان الذي تجري أحداثه في بيئة خاصة وليست عامة؛ انطلاقًا من كونها مرتبطة بحدث لا يتوافر في سواها، وهو المحرك الرئيس لموضوعة البحث في تعريفها، وأسبابها ومسوغاتها، وآلياتها النقدية وجذورها التاريخيَّة؛ علَّ ذلك يسهم في الكشف عن ممارسة إبداعية يتخذها بعض المبدعين وسيلة لصياغة رؤاهم وبناء مقصدياتهم.

أ: التعريف:

قدَّم النقاد قديمًا وحديثًا دراسات عدَّة تتحدث عن الصورة ومدى أهميتها في عملية بناء النصّ، والإفرازات الدلالية الناتجة عنها التي تسهم على نحو فعَّال في فهم النصّ وتلقيه، وتُعدُّ الصورة المحليَّة نمطًا جديدًا من أنماط الصورة، بيد أنَّ ذلك لا يعني أنَّها لم تكن موجودة في نظم السابقين، وإنَّما لم تُرصَد في نظمهم أو في كتابات النقاد المحدثين، بوصفها مصطلحًا يمكن أنْ يأخذ مداه النقدي في متون الكتابات والدراسات[1].

والصورة المحليَّة جزءٌ من الصور الفنيَّة التي يتضمنها النصّ الشعريّ، ولكن متى يحقُّ لهذا الجزء أن ينفصل بدراسة معزولة مخصوصة به بمنأى عن كلِّه ؟

الإجابة: يمكن القول:إنَّه متى ما توافرت شروط الكلية في ذلك الجزء، فهناك علوم كثيرة كانت قائمة بنفسها، مثل علم الأصوات، ولكن حينما عُلِمَ أنَّ الجانب النفسي يؤدي وظيفة مهمة في علم الأصوات أصبح علم الأصوات النفسي- علمًا قائمًا

(1) بشأن ما قيل في تعريفات الصورة ينظر: البيان والتبيين، الجاحظ (ت255هـ) تحقيق: عبد السلام هارون، ط1، مطبعة مصطفى البابي الحلبي وأولاده، مصر1985م: 13، وكتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري (ت395هـ)، تحقيق: د.مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت1989م: 19، وأسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق: هـ.ريتر، ط2،مطبعة المعارف،1951م: 41، والصورة الشعريّة في النقد العربي الحديث،بشرى موسى صالح، ط2، المركز الثقافي العربي، 1989م: 320.

برأسه[1]، وكذلك الحال مع الصورة المحليَّة فإنَّها جزء من الصورة الفنيَّة، توافرت فيها شروط الكلية؛ لذلك يمكن عدُّها صورة قائمة برأسها عن الصورة الفنيَّة، وعليه فإنَّ مصطلح الصورة المحليَّة لا يُعدُّ بدعًا بين ما عرضه النقاد والدارسون، بل هو عمل خاضع لقوانين التجديد والكشف في مسيرة النقد الأدبي المُعاصر، يقول الدكتور علي البطل في معرض حديثه عن الصورة الفنيَّة: ((يتميز في تاريخ تطور مصطلح الصورة مفهومان:قديم يقف عند حدود البلاغة في التشبيه والمجاز،وحديث يضمُّ إلى الصورة البلاغية نوعين آخرين هما:الصورة الذهنية، والصورة باعتبارها رمزًا، حيث يمثل كلُّ نوع من هذه الأنواع الثلاثة اتجاهًا قائمًا بذاته في دراسة الأدب الحديث))[2].

فمصطلح الصورة المحليَّة ينضوي تحت أفق المفهوم الثاني، بوصفها تجسِّد رؤية رمزيَّة يستطيع المبدع من خلالها أنْ يلج بالدخول إلى عوالم النقد الأدبي؛ كونها مبتكرة ذهنيًّا وأخذت لها مكانًا متميزًا من خلال النصّوص المرصودة لها في ذاكرة الشعر، ويمكن تعريفها بالآتي:

(**الصورة المحليَّة** Local Image): ((إنَّه نمطٌ تصويريٌّ يركنُ إلى ملامح الواقع، بحيث يعمدُ المبدعُ إلى حادثةٍ أو أمرٍ ينحصرُ في بيئتِهِ المحليَّة ويبنيَ عليها رؤاهُ الإبداعيَّة))[3]. فهي بيئة المبدع المحليَّة المرتبطة بمشاهداته اليوميّة، وهي تجمع بين الواقع والرمز، فمن حيث أنَّها واقع فهي بيئة حقيقية تدور فيها الأحداث التي يوظفها الشاعر في نصِّه، وأمَّا من حيثُ أنَّها رمزيَّة فهي المادة المعجميَّة التي يُعيدُ الشاعر صياغتها على نحو رمزي؛ لتتحول إلى صورة إيحائية يستطيع الناقد تلمُّس مواطن

(1) ينظر: الصورة الفنيَّة، نورمان فريدمان، ترجمة: د.جابر عصفور، العدد (16) مجلة الأديب المعاصر، بغداد 1973م: 33.

(2) الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، د. علي البطل، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983م: 15.

(3) الصورة المحليَّة، دراسة للدكتور مشتاق عباس معن ، مجلة علامات في النقد، السعودية/ جدَّة، المجلد 11، الجزء 41، سبتمبر 2001م: 462.

الجمال فيها، وعلى وفق هذه الرؤية يمكن تعريفها في بيان مفاهيمي واضح تُسْتَوعَب فيه على نحو أكبر وأشمل لمن يتلقاها.

هي صورة المكان الواقعي الخاص المرتبط بأحداث يرصدها المبدع من مشاهداته اليوميَّة، ومن ثمَّ يقوم بإعادة ترتيبها على نحو رمزيّ علاميّ لا يغفل الإشارة فيه إلى القيمة الواقعية لذلك المكان في النصّ؛ مِمَّا يضفي عليه لمسات جماليَّة وإيحائيَّة يستطيع النُقَّاد المتخصصون رصد ما أحدثته تلك اللمسات من تغيير في بناء النصّ الشعريّ؛ لأنَّ مقصديَّة المبدع من الإتيان بها هي تحقيق تلك الغاية الجماليَّة والتأويليَّة وحدود الأثر الفنيّ على مجمل النصّ، فمبدع الصورة المحليَّة لا يتعامل مع نصه تعاملاً نسخيًا، بل يكون تعامله إعاديًا، إذ يضفي ذلك التعامل على النصّ ملامح جديدة جلبتها له سياسة التعديل – إعادة الصياغة – إذ يدخل الواقع في الخيال الرمزي وانزياحاته، وعلى وفق هذه الرؤية يمكن القول: إنَّ مفاهيم التشكيل الرؤيوي في النصّوص المندرجة تحت مسمى (الصورة المحليَّة) هي (الرؤى اليوميّة) المرتكزة على معيارين رئيسين هما:

1. **معيار الواقع.**
2. **الخصوصية الرؤيوية المحددة ببيئة محليَّة.**

وعلى أساس هذين المعيارين تُحدَّد هوية الصورة المحليَّة، فضلاً عن (البُعد العلاميّ) الذي أُنتجت به، ويُقصد بالعلامة (sign):((هي الشكل الرمزي الأمثل الذي يقوم بدور الوسيط بين الإنسان وعالمه الخارجي، وهي الأداة التي يستعملها في تنظيم تجربته بعيدًا عن الإكراهات التي يفرضها الاحتكاك المباشر مع معطيات الطبيعة الخام))[1]، أو هي الأداة التي استطاع المبدع من خلالها الانفلات من

(1) العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، إمبرتو إيكو، ط1، المركز الثقافي العربي، كلمة، الدار البيضاء2007م: 9.

ربقة الطبيعة؛ ليلج عالم الثقافة الرحب الذي يمنحه طاقات تعبيرية هائلة تمكنه من الإفادة منها وتوظيفها على النحو الأمثل الذي يُراد منها[1].

ب: الأسباب والمسوغات:

تتميز الصورة المحليَّة بأنَّها نصٌّ يوميٌّ يشير إلى ما هو مألوف من الحوادث والمواقف ولكنَّه غير شائع، وهي بذلك تكون ضربًا من المغايرة باتجاه المشهد اليوميّ الذي يُعنى بتفاصيل الأشياء الصغيرة في الحياة اليوميَّة التي لم تكن مدرجة ضمن مفردات النصّ الشعريّ قبل هذا الوقت[2]، وهذا ما يجعلها تفترق عن النصّ اليوميّ الاعتيادي الذي يكون مشتركًا مع بيئات محليَّة أخرى أفقدته خصوصيته الرؤيوية في المشهد اليوميّ المحليَّ التي تعطيه قيمة فنيَّة في الرصد النقدي المُعاصر، في حين أنَّ الصورة المحليَّة تنماز بكونها ذات خصوصية رؤيوية لا تشترك البيئات المحليَّة الأخرى معها بما اختصت به، فمن أسباب وجودها في النصّ الشعريّ، أنَّها تُعدُّ محاولة جادة في رصد مصطلح جديد يميل إلى إدخال المفاهيم اليوميَّة المرتبطة بحدث ما؛ بغية كسب القاعدة الجماهيرية لتذوقها والتفاعل معها – الصورة المحليَّة – من خلال الاقتراب من الفهم المتبادل، فضلاً عن الميل إلى اللغة السردية؛ لتعويض الإيقاع المفقود في النصّ الحداثي، ولاسيما في قصيدة النثر، وتكثيف الصور الموحيَّة الغنيَّة بالدلالة المعنوية؛ لإظهار نمط من الصور ينتمي إلى منابع المنهج التصويري وهذا ما أيدته الفكرة القائلة: إنَّ الشعر إبداع الصورة، ومن دونها لا يُقال للشاعر بأنَّه مبدع؛ لأنَّها ناتجة من امتزاج الشكل بالمضمون في إطار التركيبة اللغوية المعبرَّة عن جانب من جوانب التجربة

---

(1) ينظر: م.ن : 9.

(2) ينظر: البلح المُرّ، عبد الجبار داود البصريّ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م: 51.

الشعريَّة[1]، أمَّا مسوغات طرح الصورة المحليَّة في التنظير النقدي فهي تمثل حلاً أمثل للإشكالات التحليليَّة التي قد يقع النُقَّاد بها من طريق ذهابهم إلى مقاصد تأويليَّة بعيدة عن المغزى الذي قصده الشاعر؛ مِمَّا يؤدي إلى عدم الوقوف على تحديد واضح لدلالة النصّ، فضلاً عن كونها تمثل ظاهرة تسهم بنحو فاعل في توسيع اشتغال الفكر النقدي الحديث بالتنظير والتطبيق من خلال تأصيلها مصطلحًا يُرسِّخ عمق الاتجاهات الجماليَّة والمعرفية في منظومة التحليل الإجرائي للنصوص التي تتميز بأبعادها الدلالية والعلاميَّة ذات الصلة بالأحداث اليوميَّة التي لا يمكن الوصول إلى مرجعيتها الحقيقية ما لم تكن لدى الشاعر إحاطة واسعة بمقصديتها، وهي بذلك تكون رابطاً قويًّا بعناصر التمثيل الثقافي الذي يدعم مرجعيتها ويعي مفهومها وهويتها، ولعلَّ قصيدة الشاعر سعدي يوسف التي جعلها عنوانًا لأحد دواوينه (**تحت جدارية فائق حسن**) تمثِّل أنموذجاً ناضجًا في الوقوف على حقيقة الإشكال التأويلي الذي يمكن أنْ يحدث في حال عدم معرفة الناقد بمجريات الصورة المحليَّة وتفصيلاتها، فالقصيدة مثلما يشير عنوانها إلى أنَّها كُتبت تحت الرسم الجداري للفنان العراقي فائق حسن[2]، وهي تتحدث عن جدارية تطلُّ على ساحة الطيران؛ موثقًا يوميَّات تلك الساحة، القابعة في قلب بغداد التي لا يفتر زحامها مهما حدث، ولا ينقطع عنها الناس، من باعة، ومتجولين، ومتسكعين، وعمَّال باحثين عن فرص العمل التي تأتيهم مصادفة، رامزًا إلى معاناتهم ونضالهم اليوميّ من أجل إدامة الحياة.

---

(1) ينظر: الصورة الفنيَّة في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة،1974م : 7، والصورة الشعريَّة في النقد العربي الحديث: 320، والحركة الشعريّة في فلسطين منذ العام 1948م حتى 1975م ، صالح أبو أصبع، المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979م: 41.

(2) ينظر: شارع الرشيد (عين المدينة وناظم النصّ)، ياسين النصّير، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م: 197.

إذ يقول[1]:

تطيرُ الحماماتُ في ساحةِ الطيرانِ،البنادقُ تتبعُها
وتطيرُ الحماماتُ. تسقطُ دافئةً فوق أذرعِ مَنْ جلسوا
في الرصيف يبيعون أذرعهم. للحمامةِ وجهانِ:
وجهُ الصبيِّ الذي ليسَ يُؤكَلُ ميِّتًا، ووجهُ النبيِّ
الذي تتآكلُهُ خطوةٌ في السماءِ الغربيَّة.

القصيدة مرصودة من مرئيات الواقع اليوميّ، استعان بها الشاعر ليشير إلى عمل الفنان فائق حسن؛ عامدًا إلى تفكيك نسيجها التشكيليّ البصريّ؛ لأجل تحليل عناصرها الجزئية في وصف حقيقة المشهد الذي رسمه الفنان في لوحته أمام الرصيف الذي يتجمهر فوقه العمّال الباحثون عن قوتهم اليوميّ؛ ليدخل إلى تفاصيل اللوحة ويحرِّك سكون الحمام فيها؛ لتتجه بنادق المقاولين صوبه ويسقط بين أيدي الجالسين على الرصيف، وهنا تبدو الإشارة واضحة إلى معالم التداخل النصّي- بين جدارية الفنان وقصيدة الشاعر، وتجدر الإشارة إلى أنَّ الشاعر نقل تعبيرات حرفية عن لوحة الفنان وقارن بين موقفين، موقف الحمام الساكن الرامز إلى السلام، ورمز الحمام المتحرك الذي أسقطته أيدي المقاولين، فأثار في نفس المتلقي انفعالاً نتيجة عملية المقارنة والإثارة، وهذا ما عدَّه بعض النقّاد المحدثين من أولويات ما يميِّز الوسائط الفنيَّة[2].

إنَّ نصَّ الشاعر سعدي يوسف أوقع القرّاء في التباس بشأن كيفية فهم النصّ لدى الناقدة اللبنانية يُمنى العيد التي ذهبت إلى أنَّ الشاعر يضع عالمًا حُرًّا رحبًا، ويعتقد أنَّ هناك ساحة للطيران تنسجم مع جميع فاعليات الطيران التي تحفظ له هويته، بوصفه

---

(1) سعدي يوسف، الأعمال الشعريّة، (1 الليالي كلها)، ط5، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م: 132.

(2) ينظر: تطور الصورة الفنيّة في الشعر العربي الحديث، نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق،1982م: 354.

مكانًا للطيران ولا يقتصر على الحمام فحسب بل يتعدى إلى أكثر من ذلك ليشمل كلَّ من يقوم بفعل الطيران؛ لكونها مكاناً مُعدّاً لهذا الغرض(1)، ومِمَّا لا شكَّ فيه أنَّ تأويل النصّ ليس صحيحًا، فساحة الطيران موقع حقيقي ،غير أنَّ الشاعر أراد أنْ يعبِّرَ عن واقعية هذا المكان بصورة رمزيَّة أنتجها بإبداعه الشخصي وجعل منها موضوعة رئيسة لمحور نصِّه، وهذا ما أكَّدته الناقدة العراقية فاطمة المحسن في معرض حديثها عن الساحة المذكورة والجدارية بقولها:((قصيدته "تحت جدارية فائق حسن" تتحدَّث على سبيل المثال،عن جدارية تطلُّ على ساحة الطيران.وأداء الشاعر ينطلق من مادة تبدأ من العالم الموضوعي، ودليلنا إليه إشارة أو قرينة ... وفي هذه القصيدة سنمسك بالجدارية باعتبارها (شيئًا) مرصودًا من مرئيات الواقع، ولكنَّها بهذا الشكل أو ذلك تكتسب بعض سمات تفصيلية عامة بما تحتله في الذاكرة الجمعية من دلالة أو موقف. أي أنَّ صيغتها العامة تضمر موقفًا سياسيًا))(2).

وهنا تكمن الإشكالية في النقد؛ لكون الناقدة **يُمنى العيد** صوَّرت المكان على أنَّه ليس حقيقيًّا، وإنَّما نسجه الشاعر من خياله؛ ليشير إلى مسألة معينة تُفْهَم على أنَّها استعارة أو تأويل لفاعلية طيران الحمام، في حين أنَّ القصيدة أخذت منحى أو توجيهًا صحيحًا عند الناقدة **فاطمة المحسن** في إشارتها إلى أنَّ القصيدة تكتسب قولها المؤثر في واقعية إشارتها إلى الأماكن الحقيقية؛ ولأنَّها عراقية فهي تعلم بطبيعة شخصية الشاعر سعدي يوسف وما يحمله هذا المكان – ساحة الطيران– من أثر نفسيٍّ في مكنونه، أيقنت أنَّ نصَّه يضمر موقفًا سياسيًّا؛ لأنَّ الجدارية التي رسمها الفنان فائق حسن أصبحت جزءًا من معالم بغداد في عهد الزعيم عبد الكريم قاسم، وقد اتَّخذ الشيوعيون من حمامة

(1) ينظر: في معرفة النصّ (دراسات في النقد الأدبي) ، د.يُمنى العيد، ط4، دار الآداب، بيروت، 1999م: 158.

(2) سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن،ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق،2000م: 122.

السلام في اللوحة شعارًا لهم في عهد ما بعد الثورة[1]، وعليه فإنَّ الصورة المحليَّة تمثِّل حلاً للإشكال التأويلي الذي قد يوقعه النقَّاد بالقرَّاء؛ لأنَّها لا تُفْهَم إلاّ من خلال المعرفة الكاملة بالشاعر وطبيعة شعره، والأماكن التي يشير إليها ومدى رمزيَّة الصورة التي ظهر بها النصّ؛ لأنَّ الرمز تعدَّى أصول دلالته على بعض علاقات المجاز المرسل المتصلة بالجزئية والكلية إلى دلالته على العلاقة الإشاريَّة السببيَّة[2]، والصورة المحليَّة طوت بين جنباتها الرمز؛ لكونه عنصرًا مهمًّا يسهم في معرفة الأصول الحقيقية الواقعية لما تتضمنه النصّوص الشعريَّة من مدلولات يمكن الوقوف من خلالها على حقيقة المقصديَّة التي رام الشاعر الوصول إليها؛ لأنَّ دراسة الأصول التي نبع منها الرمز تعينه على استدعاء النصّوص التي تدخل ضمن هذا النمط ذهنيًّا وهذا ما أسماه نورمان فرديدمان بـ "الصورة الرامزة"[3].

ج: الآليات النقدية:

إنَّ الخصوصية التي تنماز بها الصورة المحليَّة من حيث قربها من جزئيات ذهنية الشاعر وذاكرته المعرفية، أوقعت النقَّاد في مآزق تحليلية كثيرة؛ وذلك لأنَّ قراءاتهم تتجه صوب مقصدٍ دلالي لم يكن الشاعر يبتغيه، وليس شرطًا على القارئ الناقد المتخصص أنْ يرصد الوجهة الدلالية التي قصدها المبدع بكلِّ تفاصيلها، لكن عليه أنْ يُقدِّم تصوراً واضحاً لمعالم النصّ على وفق ما رسمته إليه مخيلته النقدية، وهو أمر تؤيده طروحات نظرية التلقي وقراءة النصّ[4]، بيد أنَّ أمر معرفة معالم المنبع التصويري لا يخلو من أهمية في عرف التوجهات النقدية الحديثة، فالأصول الرئيسة التي دفعت

(1) ينظر: م.ن: 137.

(2) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، 1992م: 185.

(3)ينظر: الصورة الفنيَّة: 33.

(4) ينظر: التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، محمد عزام، ط1، دار الينابيع، دمشق، 2007م: 40.

المبدعين إلى كتابة النصّ مهمة في مسيرة الكشف النقدي؛ لأنَّها تمثل عتبة أولى لقراءة النصّ بطريقة تقترب من مقاصد النَّاص ـ الشاعر ـ، وعلى وفق هذا التصور يمكن الذهاب بالقول إلى أنَّ الصورة المحليَّة تُعدُّ مناصًا (paratext) من مناصات التشكيل النصيِّ[1]، والسؤال هنا:

هل بالإمكان التعامل مع نص الصورة المحليَّة بالآليات نفسها التي يتم التعامل فيها مع النصّوص الأخرى التي لا تتصف بالمزايا عينها للصورة المحليَّة ؟الجواب: لا؛ لأنَّ نص الصورة المحليَّة كالنصّ الصوفي يجب أنْ يُقْرَأ بطريقة تختلف عن قراءة النصّوص الأخرى، فعندما تقول رابعة العدوية: (من الكامل)[2]:

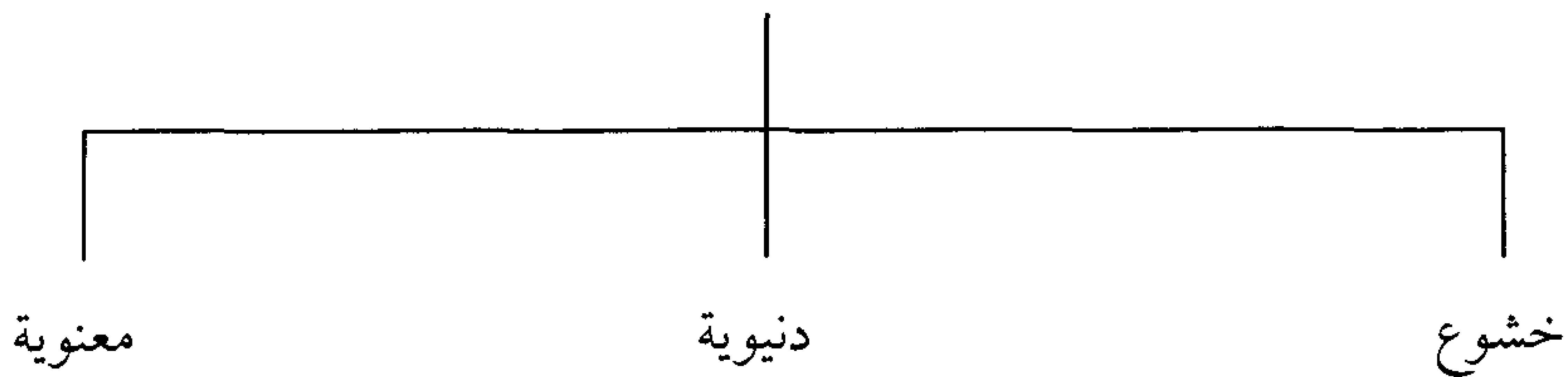
كأسي وخمري والنديمُ ثلاثةٌ ... وأنا المشُوقةُ في المحبَّةِ رابعَهْ

كأسُ المسرَّةِ والنعيِّمِ يُديرُها ... ساقي المُدامِ على المدى مُتابعَهْ

فإذا نظرتُ فلا أرى إلاَّ لهُ ... وإذا حضرتُ فلا أرى إلاَّ معَهْ

فهي تتغزَّل وتستأنس بالمسرَّة قريبًا من عشيقها.

إنَّ النظر في تأويل هذا النصّ لا يمكن التوصل إليه إذا كانت شخصية الشاعرة غير معروفة؛ لأنَّه ليس هناك ما يدلُّ على أنَّ ما قيل ليس غزلاً بالحبيب، سوى المعرفة بالشاعرة، ونمطية شعرها الذي اشتهرت به، فالخمرة تحتمل أنْ تكون الآتي:



(1) ينظر: الصورة المحليَّة، د.مشتاق عباس: 463.

(2) شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة: 177.

فهذه الخمرة يُحْتَمَل أنْ تكون لغرض الخشوع في الحُبِّ والعشق، أو تكون دنيوية تُسكر وينتشي شاربوها حتى الثُّمالة، أو تكون معنويَّة أي ليس لها أثر فعلي، انطلاقًا من قوله تعالى: ﴿ وَتَرَى النَّاسَ سُكَارَى وَمَا هُم بِسُكَارَى ﴾[1]. فالإشكالية تكمن في أنَّ عدم المعرفة بمرجعية النصّ أو قائله تقود النقَّادَ إلى مقاصدَ نقديَّةٍ ربَّما لا تسهم في الوقوف على حقيقة مقصديَّة الشاعر التي رام الوصول إليها في نصِّه، ولعلَّ هذا الأمر يكون مسوِّغًا للربط بين الصورة المحليَّة بوصفها نصًّا قد يُوقع النقَّادَ في متاهات التحليل والتأويل؛ إذا لم تكن لديهم معرفة حقيقية بشأن خلفية النصّ، ووجوده، وعلاماته، وقائله، الأمر الذي جعل قراءتها أشبه بقراءة النصّ الصوفيِّ؛ لأنَّها تقوم على إشكالية التوصل إلى دلالة النصّ عند المتلقي الناقد، وأولى هذه الإشكاليات تكمن في آليات تحليل النصّ الذي لا يمكن الوصول إلى حقيقة مغزاه العلاميّ إذا انعدمت الإشارة إلى مرجعية النصّ والمرسِل الذي أنتجه[2]، وعلى وفق هذه القراءة يكون الناقد على بينة من ضرورة أنَّ يُقْرَأَ نصُّ الصورة المحليَّة بشيءٍ من التأمُّل والاستقصاء الدقيق؛ للوقوف على حقيقة الصورة المحليَّة، ومن ثَمَّ إظهار أبعادها الواقعية والعلاميَّة، وأهمية المقصد من ورائها؛ لتحاشي الوقوع في التأويلات التي لا تصيب المرمى الذي قصده الشاعر؛ مِمَّا يجعل قراءة النصّ قابلةً لتحريف معالمها الدلالية نحو مناطق لم يكن المبدع يقصدها.

د: الجذور التاريخيَّة في التراث الشعريّ العربيّ:

لم تكن دلالات المكان ومفهومه موضوع عناية النظريات النقديَّة القديمة واهتمامها، فضلاً عن ذلك فإنَّ – المكان – لم يكن بما يعنيه من موجودات معيارًا معتمدًا في تقويم الأعمال الإبداعيَّة، وإنَّ ما ذكره الشعراء الجاهليون وغيرهم عن العلاقة

---

(1) سورة الحج: 2.

(2) ينظر: تأصيل النصّ، قراءة في أيديولوجيا التناص، د.مشتاق عباس معن، ط1، مركز عبَّادي للدراسات، صنعاء 2003م: 16.

بالمكان ليس موضوع تقييم جمالي[1]؛ وبذلك تكون الصورة المحليَّة ذات بعد هامشي- في عرفهم؛ لأنَّهم لم يحتفوا بها على النحو المطلوب،على خلاف الشعراء المحدثين، فإنَّهم عُنوا أشدَّ العناية بالمكان وتفصيلاته اليوميَّة، بل أصبحت التفاصيل اليوميَّة مركزًا للانطلاق نحو الإبداع الشعريّ شكلاً ومضمونًا، وفي هذا السياق تحدثت الناقدة اللبنانية يُمنى العيد قائلة: ((مفهوم المكان ووظيفته التخييلية أصبحا في صلب النظريات النقديَّة الحديثة التي عُرفت بداياتها التنويريَّة في أوائل هذا القرن))[2]؛ إلاّ أنَّ موقف الشاعر العربي الحداثيّ انبنى على أساس علاقته بموروثه الشعريّ وما أثارته به تجليَّات الواقع الذي عاش فيه[3]؛ ولذلك غدت القضايا التي عُنِي بها القدماء بذورًا ومقتطفات استدعت رصدها؛ لتثير إشكالات جديدة يكمن حلُّها في الصورة المحليَّة بوصفها نسقًا ثقافيًّا يؤسِّس لمرحلة جديدة في النقد العربي الحديث، من حيث كونها مكانًا ذا أبعاد يوميَّة مرتبطة بحدث تؤثِّر بالبشر بالقدر نفسه الذي يؤثِّره بها[4]، فكان ارتباط الشاعر العربي قبل الإسلام بالمكان؛ لكونه جزءًا من كيان عضوي كلي يخضع لمطلقات القصيدة الكليَّة وبنياتها[5]، ومن ثَمَّ أصبح هذا الجزء يمثِّل باعثًا من بواعث

(1) ينظر: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، د. يُمنى العيد، ط1، دار الفارابي، بيروت 2005م: 63.

(2) في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية: 64.

(3) ينظر: في القول الشعريّ، الشعريّة والمرجعية، الحداثة والقناع، د.يُمنى العيد، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2008م: 382.

(4) ينظر: نظرية المكان في فلسفة الحسن بن الهيثم الطبيعية، نعمة محمد إبراهيم، مجلة آداب المستنصرية، العدد (16)، 1985م: 526.

(5) ينظر: الاستهلال فن البدايات في النصّ الأدبي، ياسين النصّير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م: 56.

القصيدة العربية في هذا العصر وما تلاه من عصور، ومن المؤكد أنَّ ذكر امرئ القيس لموقع **(دارة جلجل)** في معلقته المشهورة:(من الطويل)[1]:

أَلا رُبَّ يومٍ لَكَ منهُنَّ صالحٍ ولا سيَّما يومٍ بدارَةِ جُلْجُلِ

ويومَ عَقَرْتُ للعذارى مَطِيَّتي فَيا عَجَبًا مِنْ كورِها المُتَحمَّلِ

فَظَلَّ العذارى يَرْتمينَ بلحمِها وَشَحْمٍ كهُدَّابِ الدِّمقسِ المُفتَّلِ

ويومَ دَخَلْتُ الخِدْرَ خدرَ عُنيزةٍ فقالتْ لَكَ الويلاتُ إنَّكَ مُرْجِلِي

تقولُ وَقَدْ مَالَ الغبيطُ بنا معًا عَقَرْتَ بعيري يا امرأَ القيسِ فانزل

فقلتُ لها سيري وأَرْخِي زِمَامَهُ ولا تحرميني مِنْ جناكِ المُعَلَلِ

له أثر فني، من أجل أنْ تكون مثيرًا لبواعث نفسه في تحقيق الرؤى الإبداعيَّة التي بنى عليها موضوع معلقته؛ ليحفِّزَ مثيراته اللغوية على إنتاج نصٍّ رمزيٍّ لم يغفل فيه الإشارة إلى الواقعية التي انطلق منها في تصوير حقيقة الحدث اليوميّ بدارة جلجل، ذلك المكان الذي لقيَ الشاعر به حبيبته (عُنيزة) بعدما تخلَّف عن ركب القوم وأخفى نفسه...إلخ[2]، فهي – دارة جلجل – المحور الرئيس المحرك لأحداث ما ذكره الشاعر في معلقته، ومن دون الوقوف على حقيقة المغزى الذي قصده الشاعر، تبقى الاجتهادات مفتوحة لأنْ يفسِّرَ النقَّاد كلاًّ حسب اجتهاده وفهمه، وقد لا يصلون إلى قراءة موحدة لمقصد الشاعر، وبذلك تتعدَّد القراءات النقديَّة للنصِّ الواحد التي بدورها ستوقع القارئ في متاهات التحليل والتفسير وترجيح الرأي كما يرى ذلك الدكتورعبد الله الغذامي في قوله: ((البيت الشعريّ يحمل لألف قارئ ألف معنى...والقارئ فقط هو الذي يُفسِّر حسبما تمليه عليه نفسه، وهذا حقٌّ للقارئ مثلما

(1) ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1958م: 8.

(2) ينظر: شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، اعتنى بجمعه الأستاذ أحمد بن الأمين الشنقيطي، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006م : 16.

هو مهارة للكاتب))[1]. وقول الدكتور الغذامي لا ينطبق على كلِّ النصّوص، وإنَّما على النصّوص ذات الدلالة الاحتمالية وليس القطعية.

أمَّا رؤية الشاعر في صدر الإسلام تجاه المكان وتجلياته فكانت متجهة صوب إظهار أهمية المكان بمغزاه الإسلامي الجديد الدالّ على تبدُّل أحوالهم عمّا كانوا عليه قبل الإسلام، وما قول حسان بن ثابت: (من الطويل)[2]:

بطيبةَ رسمٌ للرسولِ ومعهدُ ... منيرٌ وقد تعفو الرسومُ وتهمدُ

وما تنمحي الآياتُ من دارِ رحمةٍ ... بها منبرُ الهاديّ الذي كانَ يَصعَدُ

وواضحُ آياتٍ وباقي معالمٍ ... وربعٌ له فيه مُصلًّى ومسجِدُ

عرفت بها رُسْمَ الرسُّولِ وعهدَهُ ... وقبرًا به واراه في التُّربِ ملحِدُ

إلاّ استجابة لمتطلبات الواقع الجديد في تضمين الشعر معاني إسلامية أَوْمَأَ فيها إلى أرض **"طيبة"** مدينة الرسول الكريم (صلى الله عليه وآله وسلم) وما حوته من معالم وآثار ومساجد، ومصلى، وقبر النبي الكريم محمد(صلى الله عليه وآله وسلم)، فهذه الصفات والمزايا أسبغت عليها صفة القدسيَّة وأعطتها خصوصيَّة مكانيَّة لا يمكن أنْ تتوافر في أيَّة بقعة أخرى، وهذه الخصوصيَّة منحتها بُعدًا علاميًّا يُسهم في معرفة النقَّاد حقيقة ما قصده الشاعر الذي ينقل رؤاه الإبداعيَّة إلى القرَّاء أو المتلقين من غير ما دوران في آفاق التحليل الخاطئ؛ لتنضوي تحت أُفق الصورة المحليَّة بوصفها أنموذجاً

---

(1) الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د.عبد الله الغذامي، ط3، دار سعاد الصباح، الكويت 1993م: 269

(2) ديوان حسان بن ثابت، شرحه وكتب هوامشه وقدَّم له: الأستاذ عبد أ.مهنا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1986م: 60-61.

دالاً على حقيقة وجودها التأريخي، فالأصل في أيّة ممارسة دالّة هو أنّها تخلق النظام الرمزي لإنتاج المعنى[1].

ولم تكن الأماكن المرتبطة بالمشاهدات اليوميّة خافية في القصيدة الشعريّة بالعصر الأموي، ولاسيّما في شعر العذريين منهم؛ لأنّهم أدمنوا البكاء والتوجُّع على مرابع الصبا، موطن الحبيبة الذي تجرَّعوا لأجله ألمَ الحرمان، وقسوةَ الهجر، وما قاسوه من تباريح الهوى، ولعلَّ جميل بثينة في قوله:(من الطويل)[2]:

علقتُ الهوى منها وليدًا فلَمْ يزَلْ ... إلى اليومِ ينمى حبُّها ويزيدُ

أَلاَ ليتَ شعري هلْ أبيتنَّ ليلةً ... بوادي القرى[3] إنّي إذن لَسعيدُ

وقد تلتقي الأهواءُ من بَعْدِ يأسِها ... وقد تُطْلَبُ الحاجاتُ وهي بعيدُ

أشار إلى "**وادي القرى**" المكان الذي علقت به أهواؤه المرتبطة بيومياته مع حبيبته "بثينة"؛ ولذلك تمنّى الشاعر أنْ يسعفه حظُّه في الاجتماع مع معشوقته في وادي القرى؛ لكونه مرتبطًا بأحداث يوميّة كانت تجمعه بحبيبته، ولأنَّ الشعر ظاهرة فنيّة فضلاً عن كونه ظاهرة اجتماعيّة له علاقة مباشرة بين ما ينشأ بين الناس من صلات[4]، ربّما عمد الشاعر إلى ذكر المكان الموثق باليوميّات التي عاشها، وبقيت عالقة في ذاكرته؛ لأنَّ ((كلّ أماكن لحظات عزلتنا الماضية، والأماكن التي عانينا فيها من الوحدة، والتي

---

(1) ينظر: الاتجاهات الشعريّة الحديثة (الأصول والمقولات)، يوسف اسكندر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م: 157.

(2) ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق وشرح: د.حسين نصار، ط2، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967م: 56-58.

(3) وادي القرى: مدينة عامرة كثيرة النخيل والبساتين، يُقال أنَّ ساكنيها من ولد جعفر بن أبي طالب ويُعْرَفون بالواديين: ينظر: الروض المعطار في خبر الأقطار، عبد المنعم الحميري، تحقيق د. إحسان عباس، مكتب لبنان – بيروت، 1975م: 106.

(4) ينظر: أسطورة الأدب الرفيع، د.علي الوردي، ط1، دار ومكتبة دجلة والفرات، بيروت، 2009م: 52.

استمتعنا بها ورغبنا فيها وتآلفنا مع الوحدة فيها تظلُّ راسخة في داخلنا؛ لأنَّنا نرغب في أنْ تبقى كذلك))[1].

فارتباط الشاعر مع الأحداث اليوميَّة التي كان يزاولها أيام صباه في ذلك المكان الأثير إلى نفسه "**وادي القرى**" لهو دليل على أنَّه يقصد مكانًا بعينه، مشاعره متجذِّرة فيه نتيجة الحنين الذي تحوَّل إلى نوع من الكبت، ارتضاه الشاعر لنفسه وتكيَّف معه؛ لأنَّ في هذا الكبت مصلحة تستحقُّ – في نظره – أنْ يتجرَّع مرارة الألم من أجلها، وهذا ما أكَّده المنظور الفرويدي[2].

ولعلَّ إشارات الشعراء العباسيين وعنايتهم بالمكان المرتبط بيومياتهم بارزة على نحوٍ واضح ؛ لأنَّ الفكر النقدي في هذا العصر تميَّز بالتنظير ونقد النصّ على وفق بنود حكمية ذات بُعدٍ تأملي كان بعيدًا عن الانفعال[3]، وهذا ما جسَّده البحتري وهو يجسِّد "**بركة المتوكل**" شعريًّا، مشيرًا إلى الأبعاد الإشاريَّة والرمزيَّة التي حوتها تلك البركة في قوله: (من البسيط)[4]:

يا مَنْ رأى البركةَ الحسناءَ رؤيتها ... والآنساتِ إذا لاحتْ مغانيها

بحسبِها أنَّها من فضلِ رتبتِها ... تُعَدُّ واحدةً والبحرُ ثانيها

ما بالُ دجلةَ كالغيرى تنافسُها ... في الحُسْنِ طورًا وأطوارًا تباهيها

تنصبُّ فيها وفودُ الماءِ معجلةً ... كالخيلِ خارجةً من حبلٍ مجاريها

....

(1) جماليات المكان،غاستون باشلار، ترجمة: غالب هلسا، ط6، مجد المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2006م: 40.
(2) ينظر: نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، ط1، دار المدى، دمشق، 2006م: 440.
(3) ينظر: النقد الأدبي الحديث (محاضرات في النظرية والمنهج)، د.مشتاق عباس معن، ط1 مركز عبَّادي للدراسات، صنعاء، 2003م: 16.
(4) ديوان البحتري، إصدار جديد، دار صادر، بيروت، 2000م: 35-36.

لهـــا صـــحنٌ رحيـــبٌ في أســـافلِها إذا انحططـــنَ وبهـــوٌ في أعاليهـــا
صـــورٌ إلى صـــورةِ الـــدلفينِ يؤنسُـــها منـــهُ انـــزواءٌ بعينيـــهِ يوازيهـــا

تميَّزت رؤية الشاعر إلى هذه البركة بتفاصيل بُعدها العلامـيّ الـدالِّ عـلى الجـمال الأخَّاذ بأسباب السعادة والأُنس، متَّخذًا من دجلـة دلـيلاً عـلى سـعتها وجمالهـا وقـوة اندفاع مائها وغزارته، فأشاع فيها – البركة – الجانب الإشـاري الرمـزي، بغيـة إعطـاء نفسه زخمًا من الصور التعبيريَّة التي تعينه على شحن نصِّه بمؤثرات تهب صـورًا أعمـق وأشمل مِمَّا تمنحه النصّوص من الصور العاديَّة البسيطة؛ لأنَّ أهمية الرمزيَّة الشعريَّة إنَّـما ((تتجلَّى في قدرة الشاعر على تحويل هذه الإشارات إلى معـانٍ مرتبطـة بتجربـة الشـاعر الخاصة))[1]، وإنَّ رفد الشاعر النصّ بهذه المؤثرات جعلت منها – البركة – ثيمة شعريَّة ومجالاً لتشكيلات الصورة يعمل على إيحاء عوامل محاكـاة صـور الإحسـاس والـذوق الشعريّ[2].

وقد ظهر أثر المكان في أشعار الأندلسيين على نحـو فـاق التصـور؛ لأنَّـه لم يعِـدُ الوعاء الخارجي الذي يضمُّ جسد الشـعر، بـل تجـاوز هـذا الحـدَّ وأصـبح مـتغلغلاً في بواعث روحه وملتحمًا معها[3]، فالأندلسيون افتتنوا بالطبيعة الجديدة التي لم يألفوهـا في المشرق، فجادت قرائحهم بـذكر الأمـاكن التـي شـاهدوها بنظـرة الفـاحص الموثـق، فجاءت صور الأماكن منثالة في وصف يومياتها ومجريـات أحـداثها بشـكلها الحقيقـي الدالّ على واقعيتها؛ لأنَّ أكفَّهم لمستها، ونظـروا إليهـا بـأُمِّ عيـونهم، فجسَّـدوا حقيقـة

(1) بلاغة المكان – قراءة في مكانية الـنصّ الشـعريّ، فتحيـة كحلـوش، ط1، دار الانتشـار العـربي، بيروت، 2008م: 280.

(2) ينظر: تداخل الفنون في القصيدة العراقية – دراسة في شعر مـا بعـد الستينيات، كـريم شـغيدل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007م: 86.

(3) ينظر: المكان والرؤيا الإبداعيَّة، نادية غازي العزاوي، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة والعشـرون، 1998م: 40.

مشاهداتهم وجماليتها بروائع الصور والتشبيهات[1]، فقول ابن هذيل القرطبي في تجسيد حقيقة مشاهداته لمدينة الزهراء[2] في قوله: (من الطويل)[3]:

كأنَّ حناياها جناحـــــا مصفقٍ ... إذا ألهبَتْــهُ الشَّــمسُ أرخاهمــا نشرــا

كــأنَّ ســواديها شــكتْ فــترةَ الضــنَّى ... فباتَــتْ هضـيماتِ الحشـا نُحَّـلاً صُـفْرا

كـــأنَّ الـــذي زانَ البيـــاضَ نحورُهــا ... يغدُّ بها هجـــــــرًا ويقطعها كُبْرَا

كـــأنَّ النخيـــلَ الباســـقاتِ إلى العُـــلا ... عـــذارى حجـــالٍ رَجَّلــت لمــَّا شُـقْرَا

كـــأنَّ غصـــونَ الآسِ والـــريِّحِ بينهـــا ... متـــونٌ نشـــاوى كُلَّـــها اصـطبرت سُـكْرَا

كـــأنَّ جنـــــى الجُلَّنـــار ووردهَـــا ... عشـيقانِ لَمَّــا اسـتجمعا أظهــرا خُفْــرَا

كأنَّ جنى سُوسَانِها في سـنى الضـحى ... كـؤوسٌ مـن البلـورِ قـد حُشـيِّت تِـبْرَا

يمكن أنْ يكون مثالاً حيًّا يجسِّد موقف الشاعر الأندلسي من المكان اليوميّ الذي لم يكن يألفه فيما مضى من حياته، فرؤية الشاعر لقيمة المكان اليوميّ الذي جسَّده - **الزهراء** - بعدسته الفنيَّة أسهم على نحو فاعل في شحذ أذهان متلقيه بما انماز به هذا المكان من فنٍّ في عمارته، وروعة في تصميمه، وعلوّه وشموخه، وعبق الرياحين الصادرة منه، باثًّا الحياة في الجمادات؛ لتكون عنصرًا مساهمًا في إضفاء دلالة رمزيَّة على واقعيته - المكان - نسجتها مخيلته المبدعة العارفة بخصوصية هذا المكان ومجريات أحداثه اليوميَّة، وهذا يتوافق مع ما أشار إليه بعض الباحثين من أنَّ مدينة الزهراء ((دُرَّةٌ فريدةٌ في قرطبة وكانت قرطبة جوهرة العالم))[4].

(1) ينظر: المكان في الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د. محمد عبيد صالح السبهاني، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007م: 86.

(2) الزهراء: هي المدينة التي بناها عبد الرحمن الناصر على سفح جبل غربي قرطبة بالأندلس، ينظر: البيان المغرب في أخبار المغرب والأندلس، لابن عذارى المراكشي (ت695هـ)، تحقيق: ج.س.كولان وليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت: 2/ 231.

(3) شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي، جمع وتحقيق ودراسة: محمد علي شوابكة، ط1، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، 1996م: 84.

(4) تاريخ الأندلس السياسي والعمراني والاجتماعي، علي محمد حمودي، ط1، دار الكتاب العربي، مصر، 1957م: 215.

فالأندلس غدت مكانًا يشكِّل مفردة من مفردات الفن التشكيليّ من طريق الإثارة التي أنتجتها مخيلة الشاعر، فضلاً عن كونها معجمًا يوميًّا ترجم بالحرف أبعاد الأنساق المكانيَّة ومدى ارتباطها بالحدث اليوميّ[1]؛ لأنَّها مكان ألفه الأندلسيون، فسجلوا على أساسه رؤاهم الإبداعيَّة في مشاهداتهم اليوميَّة التي تواكبوا مع أحداثها، فصيروا هذا المحتوى إلى كون شعري يمكن مشاهدة أبعاده العلاميَّة فوتوغرافيًّا؛ لتكون سبيلاً أمثل، وأكثر دقّةً وصدقًا في تصوير معالمها[2]، وبالإمكان ملامسة ذلك في قول الشاعر: (من الكامل)[3]:

لله أندلسٌ وما جمعتْ بها ... من كلِّ ما ضمَّتْ به الأهواءُ
فكأنَّها تلك الديارُ كواكبٌ ... وكأنَّها تلك البقاعُ سماءُ
وبكلِّ قطرٍ جدولٌ في جنَّةٍ ... ولعتْ به الأفياءُ والأنداءُ

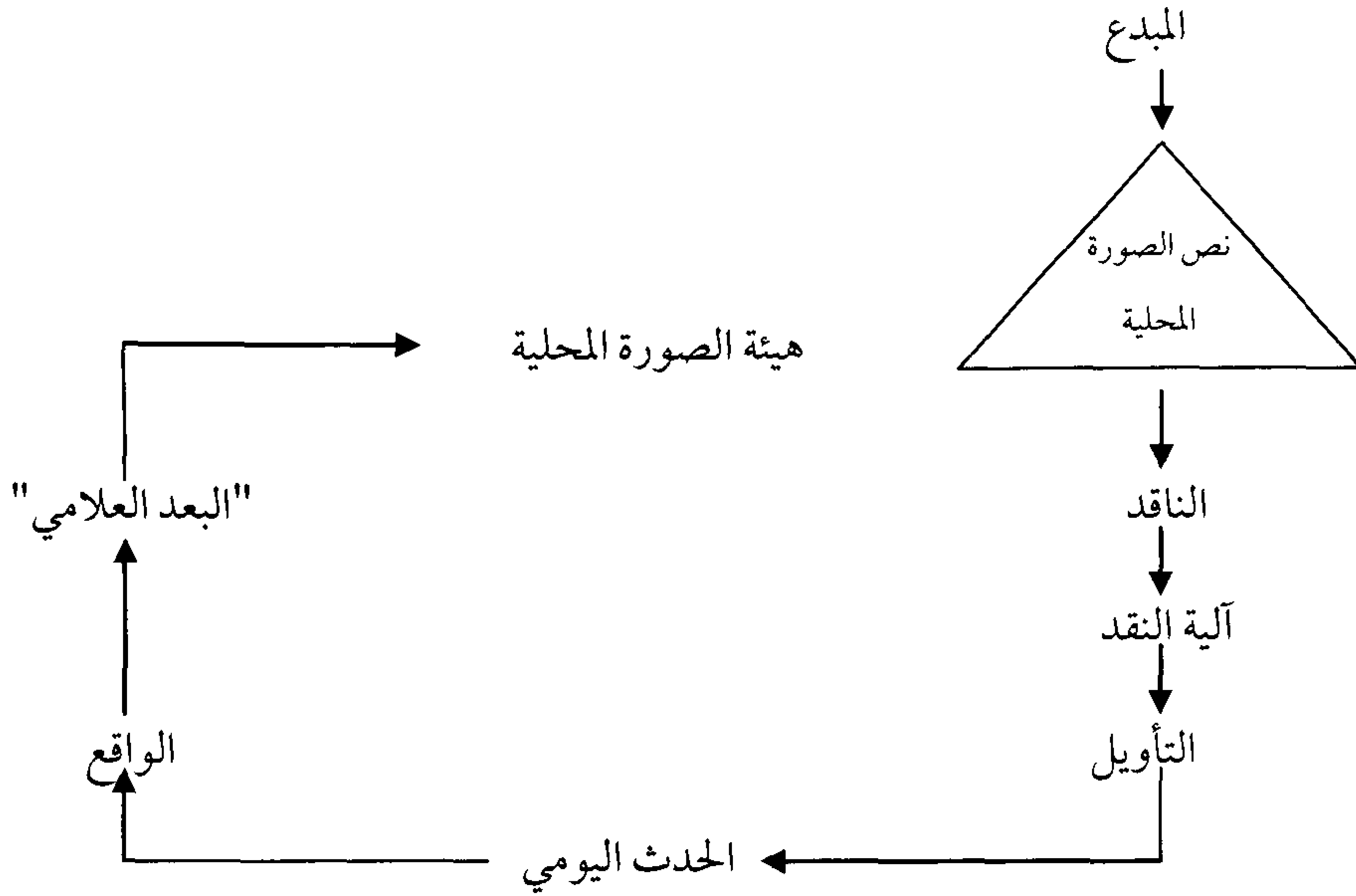
فكأنَّه قام بعملية نقل صوري للواقع الذي هي عليه، من خلال جعل النصّ نسقًا أدبيًّا يُعيد للمكان حضوره وواقعيته وماديته[4].

وبذلك نخلص إلى نتيجة مفادها: إنَّ الصورة المحليَّة ليست وليدة اليوم، وإنَّما هي ذات جذور عميقة في الشعر العربي على مختلف عصوره؛ لأنَّ الشعراء في جميع الأزمنة وعلى اختلاف مسمياتها اتخذوا من المكان – في جوانب من نصوصهم – بؤرة لأحداث ارتبطت بحياتهم اليوميَّة، فأعادوا صياغة هذه الأحداث على نحو رمزي،

(1) ينظر: قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، د.عبد الغفار مكاوي، ط2، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1992م: 35-36.
(2) ينظر: حوار الرؤيا (مدخل إلى تذوق الفن والتجربة الجماليَّة)، ناثان نوبلر، ترجمة: فخري خليل وجبرا إبراهيم جبرا، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1987م: 133.
(3) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب،أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت1041هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1986م: 1/ 266.
(4) ينظر: في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية: 70.

تُدرك قيمته الدلالية؛ لكونه علامة بعينهـا قصـدها الشـاعر؛ ليبلـور رؤاه الإبداعيَّـة في إطارٍ فنيّ يقدم بوساطته تجربته الشعريَّة، وموقفه منها؛ لإشاعة فاعليته الرمزيَّة في مـتن النصّ الشعريّ؛ ليحرك مساراته – النصّ الشعريّ – بالاتجاه الذي يجعل الرؤى تمـوج، والإحساس يغلي؛ لينتقل إلى المتلقي، مُظهرًا بذلك وشائج التواصل بين المبدع ومتلقيه، مُوصلاً العمل الأدبي إلى ذروته على النحو الذي يُظهر عُرى التلاحم بين المبـدع ونصِّـه بأفضل السُّبل التي تُسهم في إظهـار إمكاناتـه الفنيَّـة واللغويَّـة التـي يمتلكهـا ومـدى نجاعتها في إصابة المرمى الحقيقي الذي قصده الشاعر(1).

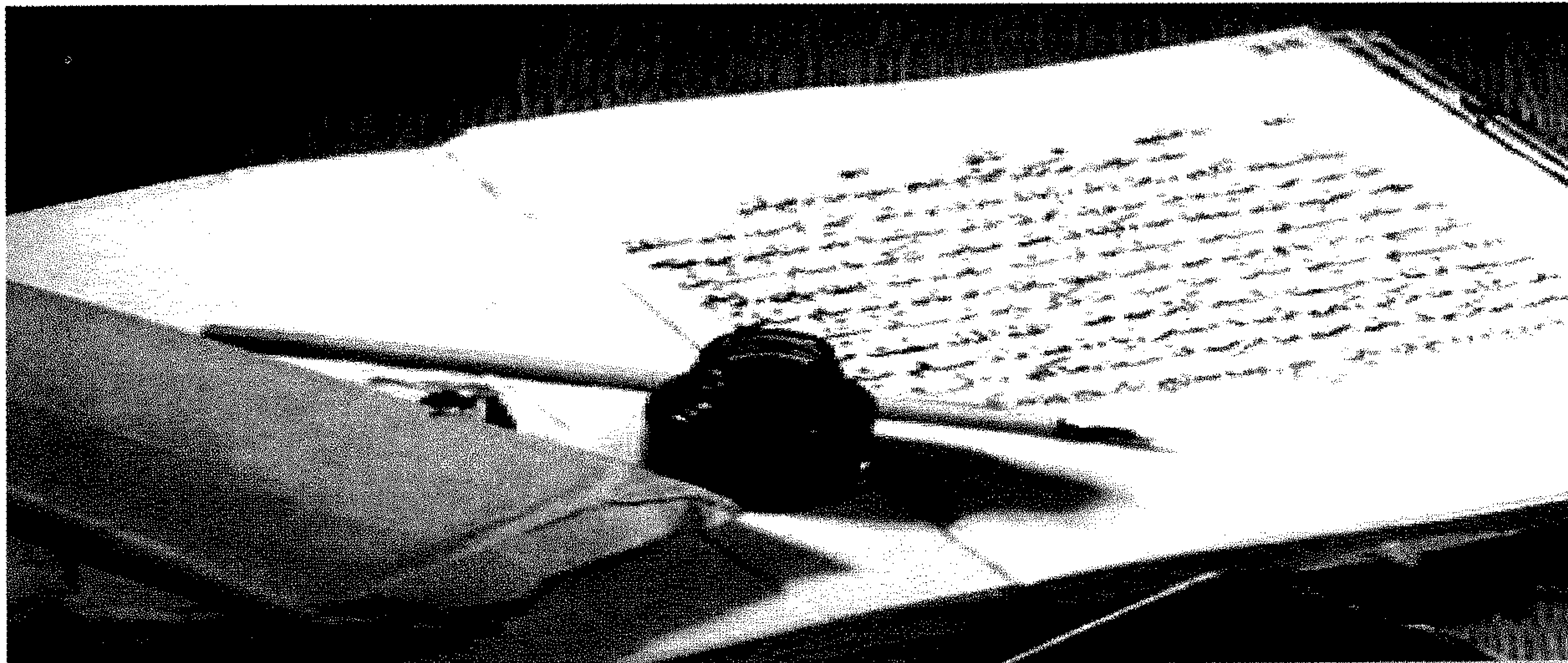
وهذا مخطَّط توضيحي لطبيعة رسم الصورة المحليَّة وتشكيلاتها على وفق الرؤيـة التنظيرية التي تبناها الباحث.



ومن المخطط المذكور يمكن ملاحظة أنَّ الصـورة المحليَّـة مارسـت دورة حيـاة كاملة بمراحلها الإبداعيَّة والتأويلية، حتى غدَّت قيمة فنيَّة تستحقُّ الرصد والتأسيس.

---

(1) ينظر: جماليات الأسلوب، الصـورة الأدبيَّـة في الأدب العـربي، د.فـايز الدايـة، ط1، دار الفكـر، دمشق، 2003م: 176.



الفصل الأول

الصورةُ المحليَّة في الشعر العموديّ

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليوميَّةِ والبُعدِ العالَميِّ

1

المبحث الأول

الصورةُ المحليَّة بؤرةُ استقطاب النصّ

(محمد مهدي الجواهري أنموذجاً)

بؤرة استقطاب النصِّ:

كان للصورة المحليَّة حيز كتابي في فضاء النتاجات الشعريَّة المعاصرة التي استوحاها المبدعون من المشاهد اليوميَّة وأحداثها الواقعة أمام أنظارهم، إذن هي نتاج فكر إنساني سعى المبدع من خلالها إلى تفسير الإشكاليات العلائقية بين الموجودات(1)، فيُلاحظ الشاعر المُعاصر بأنَّه يستحضر صور التراث، والشخصيات التاريخيَّة، والميثولوجيا(2) في تشكيله النصّي؛ ليصهر هذه القيم في بوتقة نصّه؛ ليزيد من مضمونه إيحاءً ودلالة رمزيَّة يصل من خلالها إلى رؤية مركزية يمكن وصفها بأنها (بؤرة النصّ الدلالية) وهي تمنح الشاعر الثراء الصوري الذي أراد تجسيده في مضمون نصّوصه التي أبدعها(3)، ومصطلح البؤرة مستل من مصطلح (التبئير Focalization) والمقصود به عملية جعل العنصر المهيمن على طبيعة النصّ بؤرة في الكلام(4)؛ لتكون الأضواء مسلطة نحو جزئية مهمة في النصّ أنتجها المبدع؛ لتكون محور عمليته الإبداعيَّة التي

---

(1) ينظر: الشيزوفرينيا الإبداعيَّة، مقاربات نقدية في سيميولوجيا النصّ، د. مشتاق عباس معن، ط1، دائرة الثقافة والإعلام، الشارقة، 2008م: 61- 62.

(2) الميثولوجيا: مجموعة من الأساطير والعادات الدينية التي تسود مجتمعاً من المجتمعات، ينظر: معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مجدي وهبة، وكامل المهندس، ط2، بيروت، 1984م: 398.

(3) ينظر: الشيزوفرينيا الإبداعيَّة، 23.

(4) ينظر: التخييل القصصي (الشعريَّة المُعاصرة)، شلمويت ريمون، ترجمة لحسن أحمامة، ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1995م: 107.

ينطلق منها باتجاه إثارة المدلولات الفنيَّة – سواء أكانت رمزيَّة أم واقعية– ؛ بغية شحن النصّ بمثيرات تُغري القارئ على استقصاء الأثر الفنيّ الذي أنتجه المبدع جرَّاء استحضاره يوميات بيئته المحليَّة؛ لأنَّه – المبدع – يعدُّ ذلك عملاً جمالياً مؤطراً بوازع انتمائي؛ لكون التجربة الشعريَّة جانباً فكرياً وليس انفعالاً غريزياً فطرياً[1]، وهذه نظرة شاملة ناقدة وسمها الناقد الألماني هوجو فردريش بـ(المقولات الإيجابية)؛ لأن الشاعر المُعاصر اتجه بالقصيدة المرتبطة بالواقع من حالة المعرفة الوصفية إلى المذهل وغير المألوف[2]، ومعنى ذلك أن الشاعر ينطلق من واقع يومياته المحليَّة في استحضار القيم الموروثة من التراث؛ لتسهم في إعادة صياغة النصّ على النحو الذي تتطلبه طبيعة التطورات الحاصلة في المفاهيم الفكريَّة والنقديَّة التي أخذت مداها في الشعر العراقي المعاصر، وقد لُمست هذه الحقيقة في ما ذكره الدكتور عز الدين إسماعيل في قوله:

(حَدد موقف الشاعر المعاصر من التراث، القيمة الجماليَّة للتجربة الشعريَّة المُعاصرة، حيث أصبحت هذه القيم نابعة من صميم طبيعة العمل الفنيّ، وليست مبادئ خارجية. فالشعر المُعاصر يضع جمالياته الخاصة سواء في ذلك ما يتعلق بالشكل والمضمون، وهو في تحقيقه لهذه الجماليات يتأثر كل التأثير بحساسية العصر وذوقه ونبضه)[3].

ولعلَّ نصّ (دجلة الخير) يصلح لأن يكون مصداقاً لما قيل من آراء تُعنى وتهتم باستحضار التراث وقيمه الفنيَّة الجماليَّة من حيث كونها (صورة محليَّة) جعل منها الشاعر بؤرة استقطاب نصّه المليء بعاطفة الإنسان الغريب المكتوى بلهيب البُعد والفراق والألم، ومادام البحث بصدد استحضار قيم التراث فإنَّ نصّ دجلة الخير

---

(1) ينظر: لغة الشعر العراقي الحديث (مقوماتها الفنيَّة وطاقاتها الإبداعيَّة)، د. سعيد الورقي، ط3، دار النهضة العربية، بيروت، 1984م: 29.

(2) ينظر: م.ن: 30.

(3) الشعر العربي المعاصر (قضاياه وظواهره الفنيَّة والعضوية)، د. عز الدين إسماعيل، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م: 28.

للجواهري يحيلنا إلى وقفة الشاعرة الأندلسية (قمر)[1]، عند بكائها بغداد والعراق والفرات في قولها : (من الكامل)[2]:

آهٍ عـلى بغـدادِها وعراقِهـا ... وَظِبائِهَـا والسـحرِ في أحـداقِها

ومجالِهـا عنـدَ الفـراتِ بأوجـهٍ ... تبـدو أهلتُهـا عـلى أطواقِهـا

متبخـتراتٍ في النعـيِّم كـأنَّها ... خُلقَ الهـوى العـذريُّ مـن أخلاقِهـا

نفسـي الفـداءُ لهـا فـأيُّ محاسـنٍ ... في الدهرِ تُشـرقُ مـن سـنا إشراقِهـا

تستذكر يومياتها المحليَّة في دار السلام بعدسة الموثق العارف بتفاصيل الموضع؛ لتفصح عن رؤاها الواقعيَّة من خلال تصوير انعكاس الأهلة على مجرى الفرات وشاطئه؛ الأمر الذي جعل الجواهري يبكي بالعاطفة عينها والإحساس نفسه دجلته الأثيرة؛ ليظهر ذلك في نصّه (**دجلة الخير**) الذي حشد له الانفعالات والمؤثرات التصويريَّة التي من شأنها إثراء قيمة النصّ بالمضمون ذي الدلالة العميقة الذي يتمحور حول تكثيف المشاهد المحليَّة المرتبطة بالأحداث اليوميَّة؛ ليجعل منها بؤرة استقطاب النصّ، التي أعطت انطباعاً لدى المتلقي بأنَّه لا يزال يتحرَّق شوقاً إلى ضفافه وشُطآنه[3]، وهذا ما يُعرف بإبداع الرؤية؛ لأن الشاعر انطلق من واقع مشاهدات يومياته وأحداثها؛ لينقلها إلى الخيال ومن ثمَّ تبرز إلى الوجود الخارجي بشكل رموز

---

(1) قمر: جارية شاعرة أديبة صاحبة حسن وجمال تقول الشعر على سجيتها ، عاشت في القرن الثالث الهجري مع مولاها إبراهيم بن الحجاج اللخمي، ينظر: نفح الطيب : 3/ 140. وينظر: الأدب الأندلسي- (موضوعاته وفنونه) ، د. مصطفى الشكعة ، ط3، دار العلم للملايين، بيروت، 1975م، 130.

(2) نفح الطيب: 3/ 141.

(3) ينظر : الجواهري فارس حلبة الأدب، محمد جواد الغبَّان ط1، دار المدى للطباعة والنشر، دمشق، 2006م، 240.

وعلامات[1]، وهذا ما ظهر جلياً في نصّ الشاعر العاشق المغترب النائي عن وطنه ليقول: (من البسيط)[2]:

حييتُ سفحكِ عن بُعدٍ فحييني ... يا دجلةَ الخيرِ يا أمَّ البساتينِ
حييتُ سفحكِ ظمآناً ألوذُ بهِ ... لوذَ الحمائمِ بينَ الماءِ والطينِ
يا دجلةَ الخيرِ يا نبعاً أفارقُهُ ... على الكراهةِ بينَ الحينِ والحينِ
إنّي وردتُ عيونَ الماءِ صافيةً ... نبعاً فنبعاً فما كانتْ لترويني

جاءت مقدمة الشاعر مشحونة بأثر الدلالة على البُعد، ومن ثَمَّ اتجه صوب معنى آخر وهو أنَّ الابتعاد عن دجلته كان بالإكراه؛ الأمر الذي أحدث ازدواجية في شخصية الشاعر، الأولى تكمن في ذكره يوميات دجلة وبساتينها واختباء الحمائم بين الماء والطين، وكأنه حاضر بقربها ولم يبرحها أبداً، والثانية تظهر بهيئة الشاعر الغريب المتنائي عن موقع الحدث؛ ليتضح ذلك من كلماته (عن بُعد)،(يا نبعاً أفارقه)، فالفارق بين النظرة الأولى والثانية – كما يقول أدونيس- هو أن الرؤية الأولى كانت بعين الحدس؛ لأن الشاعر نظر إلى عالمه الخارجي بشكل ثابت لا تتغير صورته، أمّا الرؤية الثانية فكانت بعين القلب؛ لكون الشاعر أعاد النظر في عالمه المحيط به فنظر إليه بأنَّهُ لا يستقر على حالٍ واحدة، وإنّما يتغير مظهره وإن بقي جوهره ثابتاً[3].

إنَّ لجوء الشاعر إلى جعل (دجلة) بؤرة لاستقطاب لبِّ القارئ؛ وذلك ليشرع من خلالها بجمع أشتات المفردات التي تجسد مجتمعة ماهية الصورة المحليَّة؛ ليتمكن القارئ من كشف معانٍ أعمق من المعنى الظاهري للنصّ؛ لأن التوجه نحو معرفة

---

(1) ينظر: الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والاتباع عند العرب) ، أدونيس ، ط9، دار الساقي ، بيروت، 2006م: 4/ 151.

(2) ديوان الجواهري ، محمد مهدي الجواهري (الأعمال الكاملة)، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر، بغداد ، 2001م: 772.

(3) ينظر : الثابت والمتحول :4/ 152.

دلالات المعاني والأبعاد العلاميَّة هو من صميم عمل القوة المبدعة الخالقة التي تعني دراستها التوجه إلى روح الشعر[1]، فعدم معرفة الناقد بتفاصيل دجلة الجواهري لا تمكنَّه من الوصول إلى حقيقة المغزى الذي قصده الشاعر؛ لأن فكرة التصوير عنده قائمة على الرؤية والإدراك للأشياء الحقيقية الواقعية التي أنتجها من خلال علاقة المشابهة بين المتخيل والمنظور؛ ليتمظهر في المحصلة نمط التصوير البصري السيميولوجي المرتبط بالحوار اليوميّ الدرامي[2].

إنَّ إكساب الصورة المحليَّة عند الجواهري طابعاً رمزيَّاً ناهضاً بالرؤى والتفاصيل اليوميَّة نابع من معايشته لواقعه اليوميّ، سواءً أكان ذلك الواقع اجتماعياً أم سياسياً، وما استحضاره للشخصيات والوقائع والقصص التراثية إلا ليشير إلى حقيقة معايشته لذلك الواقع فضلاً عن إضفاء سمة الغموض؛ لتحاشي التصريح المباشر، والتعويض عنه بالرمز، فالقارئ قوله[3]:

يا أُمَّ بغدادَ من ظرفٍ ومن غنجٍ ... مشى التبغددُ حتى في الدهاقينِ
يا أُمَّ تلكَ التي من ألفِ ليلتِها ... للآنَ يعبقُ عطرٌ في التلاحينِ
يا مستجمَّ (النواسي) الذي لبستْ ... به الحضارةُ ثوباً وشيَ هارونِ
والمُسمعُ الدهرَ والدنيا وساكنَها ... قرعَ النواقيسِ في عيدِ الشعانينِ

يُدرك أن الجواهري ما استحضر هذه القيم التراثية التي ارتبطت بدجلته؛ إلا ليشير إلى التنعم، والحضارة، والإنسانية من دون أن يُصرح جهاراً وهو بذلك يفتح أبعاد الذاكرة الجمعية على فضاءاتها، ويحرك الخيال الجمعي؛ ليخلق حضوراً مميزاً

(1) ينظر : فن الشعر، د. إحسان عباس ، ط1 ، صادر ، بيروت ، دار الشروق ، عمان، 1996م، 200.
(2) ينظر : خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، فوزي علي علي صويلح، أطروحة دكتوراه ، جامعة صنعاء، كلية الآداب، 2008م: 221.
(3) ديوان الجواهري (الأعمال الكاملة): 774.

لرموزه التراثية والأسطورية، ويحول دجلته الأثيرة بالصيغة الخيالية في تلك الذاكرة[1]، ماسكاً بتلابيب حكايات ألف ليلة وليلة؛ ليعلن أن دجلة ذلك المرجع المُستعاد هي نفسها الصورة المتخيلة للعالم المفقود – بحسب ما ذهبت إليه الدكتورة يُمنى العيد[2]، وعلى إثر ذلك تكون دجلة الجواهري علامة سيميائية استُلهمت بوساطة (مخزون مألوف من الصور والأفكار التي أصبحت ذات دلالات ضمنية محدودة)[3] ، فقوله "يا أم البساتين" و "يا أم تلك التي من ألف ليلتها " دلالات سيميائية علاميَّة شكلت مرجعاً مستعاداً؛ لتحيل القارئ إلى أساطير السومريين والبابليين التي لها فضل السبق في تحقيق تناص جزئي أغنى النصّ بقيمة دلاليَّة نابعة من استحضار قيم التاريخ وأساطيره وموروثاته[4]، وهذا المفهوم الذي استحدثته جوليا كرستيفا (التناص Intertextuality) أشار إلى مختلف الصلات في الشكل والمحتوى التي تربط النصّ بنصوص أخرى، والنصّ الظاهرة فيه عُرى التناص يؤسس لوجوده مما يستمده من تلك النصوص لا من مؤلفيها[5]، فعلاقة الشاعر بصورته المحليَّة علاقة ارتباط حقق المجاوزة الأسلوبية؛ ليؤسس نظاماً سيميائياً تترابط فيه الرموز والوقائع في سياق تحويل الأفكار العائمة إلى قيم دلالية مؤثرة؛ لتغدو بنية تركيبية متظافرة تجمع بين الواقع وبُعده العلاميّ؛ لتكون علامة في النصّ، وبؤرة لمتنه وقيمته الشعريَّة.

---

(1) ينظر: قمصان الزمن: فضاء حراك الزمن في النصّ الشعريّ العربي، د. جمال الدين الخضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000م: 5/ 34.

(2) ينظر: فن الرواية العربية بين خصوصية الذاكرة وتمثل الخطاب، د. يمنى العيد ، ط1، دار الآداب ، بيروت 1988م: 115.

(3) أسس السيميائية ، دانيال تشاندلر ، ترجمة د. طلال وهبة ، مراجعة د. ميشيال زكريا ، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م، 270.

(4) ينظر: من ألواح سومر، صموئيل كريمر ، ترجمة طه باقر ، مكتبة المثنى ، مكتبة الخانجي، (د.ت): 161.

(5) ينظر: علم النصّ ، جوليا كرستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، ط1، طوبقال ، الرباط ، 1991م: 21.

إنَّ إثارة الانتباه لقيمة الصورة المحليَّة عند الجواهري بوصفها مركز استقطاب نصّه- متولد من رحم التفاعل الشديد بين الشاعر وجذوره النابتة في عمق الخلق الفنيّ في تعدد التقنيات التعبيريَّة والاستشراف على فضاءات أخرى، ولعلَّ الجواهري من الشعراء القلائل الذين يملكون رصيداً معرفياً يشي بالبراعة الفنيَّة الجالبة لملامح التأثير بعيد المغزى في تحريك سكون المجتمعات وهذا آتٍ من إفادته من الموروث الشعريّ والثقافي المكتسب نتيجة اطلاعه المميز الذي يمكن ملاحظة مؤشراته في مضمون نصّوصه الإبداعيَّة[1].

إنَّ التشكيل النصّي للصورة المحليَّة في شعر الجواهري ينطوي على صيغ من التلاحم بين الشاعر ونصّه، الغاية منه إظهار البنية التصويريَّة لحركة الواقع الاجتماعي ومدى تفاعله مع أحداث يوميات مُعاشة تمثل القيمة الفنيَّة والبؤرة الرئيسة لموضوعة الشاعر[2]، ولعلَّ نصَّه الذي حمل عنوان **(يا فراتي)** اشتمل على جملة من الملامح الفنيَّة التي استثمر الشاعر طاقاتها التعبيريَّة المستوحاة من الواقع الاجتماعي لطبيعة ما يمتاز به نهر الفرات من تمثلات طبيعية تتمظهر في التفاف النخيل، وانبساط السفوح التي تدفعها المياه؛ ليظفر بصورة محليَّة تكون بؤرة النصّ وغرضه الأساسي حشد لها الشاعر ما يمتلكه من طاقات تعبيريَّة؛ بغية التمكن من إبراز التجليّ المكانيّ وتفاصيل طبيعته الفنيَّة ومؤثراتها[3] بشكل يبتعد عن المباشرة في التعبير، وهذا ما يميز فعل الكتابة الشعريَّة عند الجواهري (بوصفها إحدى الفعاليات المميزة للتعبير الأدبي وهي في

(1) ينظر: الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، ط1، دار الجيل، بيروت، 1986م: 508.

(2) ينظر: دراسة في شعر الجواهري، علاء هاشم مناف، منشورة على شبكة الإنترنت في مجلة الحوار المتمدن، العدد (2054)، بتاريخ 30/ 9/ 2007م.

(3) ينظر: جماليات المكان في شعر عرار، تركي المغيض، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات، العدد (2)، عمان، 1989م: 205.

الوقت نفسه خصيصة منهجية علمية ترصد التعبير وتقدم معالجة له)[1] إذ يقول: (من الخفيف)[2]

إِي وعيشٍ مضـى عليـكَ بهـيٍّ	وشـعاعٌ مـن شـطِّكَ الـذهبيِّ
والتفافُ النخيلِ حولـكَ حتـى	لـو تقصـيتَ لم تجـدْ غـيرَ فيِّ
وانبساطُ السَّـفحِ الـذي زاحمتـهُ	دفعـاتٌ مـن موجـكَ الثـوريِّ
وسنا الشَّمْسِ حينَ مُجتْ لُعابًا	أرسـلتهُ مـن نورِهـا الكـرويِّ
فتخـالُ الضـياءَ والمـاءُ مـوجٌ	مـن رواحٍ مـن جانـبٍ ومجـيِّ
يـا فـراتي وهَـلْ يحاكيـكَ نهـرٌ	في جمـالِ الضـحى وبـردِ العشـيِّ

إنَّ دلالات البُعد العلاميّ في هذا النصّ من حيث كونها إيماءات تتحرك في إطار جوهر المضمون[3]، تشير إلى أن الشاعر سار في منهجيته على غرار ما كان يسلكه الشعراء الأندلسيون من تكثيف صوري أنتجه بإبداعه الفنيّ على شكل علامات تمثل رافداً إبداعياً يديم التواصل بين المكان وجماليته والبيئة وخصوصيتها[4]، وذلك يعزز القول : إنَّ الشاعر في وقوفه على بؤرة نصّه (الفرات) يعدُّ جزءاً من تكوينه الشخصي؛ لكونه إنساناً ظلَّ لصيقاً بتاريخ تلك البؤرة وحضارتها، وسجلاً أميناً على نقل مجريات أحداثها[5]، مما يثير اهتمام

(1) الجواهري النهر الثالث، د. خيال محمد الجواهري، دراسة للدكتور فائز الشرع بعنوان (الكنايات الكبرى في شعر الجواهري)، ط1، مكتب الكوثر، بغداد، 2010م: 148.

(2) ديوان الجواهري (المجموعة الشعريَّة الكاملة) : 111.

(3) ينظر: الأسلوبية، جورج مولينيه، ترجمة وتقديم : د. بسام بركة، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت 2006م، 130.

(4) ينظر: دلالة النهر في النصّ، جاسم عاصي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م: 7.

(5) ينظر: إشكالية المكان في النصّ الأدبي، ياسين النصِّير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: 159.

المتلقي، ليُكتب لنصّه الخلود – على حد تعبير تودوروف –[1]؛ لأنه نابع من معرفة بدقائق الأمور وتفاصيلها اليوميّة وما يمكن أن تشكله من أثر إبداعي في صياغة النصّ الشعريّ وبُعده العلاميّ الذي يحيل متلقيه إلى صورة محليَّة متمركزة في بيئة معينة لا تتشاكل معها بيئة أخرى تتصف بالمزايا عينها التي ميزتها من غيرها.

إنَّ التجربة الشعريَّة الجواهريَّة شكَّلت تحدياً كبيراً لطاقة الإبداع الشعريّ المُعاصر؛ لكونها تمثل انزياحاً للخلق الفنيّ في التعبير عن المضمون الفكري الذي أراد إنتاجه بطريقة لا تتقاطع مع ما هو مألوف من الشكل الشعريّ، إلا من حيث المُعطى الشعريّ الذي يخالفها قيمةً وأسلوباً[2]، ومعنى ذلك أن الجواهري وظَّف ما يختزنه من موروث أدبي وثقافي بفكرة تجديدية متخذة من الحداثة لوناً لها ومستجيبة لروحية العصر على الرغم من احتفاظها بخواصها الشكلية المعروفة، وهو بذلك يؤشر ضمناً على تعدد تقنياته التعبيريَّة التي يتمخض عنها قدرة على التفاعل واستشراف فضاءات أخرى أكثر وعياً ودلالة على تمثيل مجريات الحدث اليوميّ المرصود في الواقعية المحضة[3]، فالجواهري بذلك (يقع في منتصف الطريق بين الكلاسيكية المتجهمة ونوع مترخٍ من حداثة شخصية له، إذا صح التعبير، حداثة عفوية طالعة من إرادته القوية بقول العالم عبر الكلام الشعريّ)[4]؛ بغية التوجه صوب القضايا التي تمس جسد المجتمع وقضاياه المشاعة في أحداث اليوميَّات المرصودة في واقعه، وما نصّ **(كردستان موطن الأبطال)** إلاَّ علامة رامزة إلى نضال الشعب الكردي وتمسكه بقضيته المصيريَّة،

---

(1) ينظر: الشعريَّة، تزفيتان تودروف، ترجمة: شكري المبخوت، ورجاء بن سلامة، ط2، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 1990م: 10.

(2) ينظر: الوعي الشعريّ ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة، محمد مبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م: 126.

(3) ينظر: الجواهري جدل الشعر والحياة، عبد الحسين شعبان، ط2، دار الآداب، بيروت، 2009م: 88.

(4) ينظر: الشاعر الغريب في المكان الغريب (التجربة الشعريَّة في سبعينات العراق)، شاكر لعيبي، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م، 13.

ألقاه الشاعر في جمعية الطلبة الأكراد في ميونخ الألمانية من العام 1964م، أيام اندلاع الثورة الكرديَّة بعد حملة حزيران في العام 1963م، ضدَّ الحركة الكرديَّة في العراق إذ يقول :

(من الكامل)[1] :

قلبي لكردستانَ يُهدى والفمُ ... ولقدْ يُجودُ بأصغريةِ المعدمُ

ودمي وإنْ لمْ يُبقِ في جسمي دماً ... غرثى جراحٍ من دمائيَ تُطعمُ

....

سلِّمْ على الجبلِ الأشمِّ وأهلهِ ... ولأنتَ تعرفُ عن بنيهِ من هُمُ

وتقصَّ كلَّ مُدَّب رِجلٍ عندَهُ ... هو بالرجُولةِ والشهامةِ مُفعَمُ

....

باسم (الأمينِ) المصطفى من أمةٍ ... بحياتهِ عند التخاصم تُقسِمُ

سترى الكماةَ المعلمينَ تحلقوا ... فذًا تهيَّبهُ الكميُّ المُعْلِمُ

صلبُ الملامحِ تتقي نظراته ... شهبُ النسورِ ويدريَّها الضيغمُ

....

يا موطنَ الأبطالِ بثٌّ مؤلمٌ ... وألذُّ أطرافِ الحديثِ المؤلمُ

ولقد يلذُّكَ من شكاةٍ أنْ ترى ... فيها الضميرُ بنفسهِ يتكلمُ

....

آبى الهضيمةَ واستباحَ هضيمتي ... فيما استباحكَ أحمقٌ متجرِّمُ

---

(1) ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، ط1، المطبعة العصريَّة، صيدا، 1967م:6. وينظر: الجواهري جدل الشعر والحياة : 419 – 422.

ألــوى بمــن عنــدي وعنــديَ صــفوةٌ   هي مــن أبيـهِ، ومـن ذويـهِ أكـرمُ
ورمــى بِهِــم خلــفَ الحــدودِ كــأنَّهم   بُــردٌ إلى الأمصــارِ عَجْـلَى تُــرزَمُ
وأشــاعَ لحمــيَ للــذئابِ ولحمَهُــم   وحَمَــى لُحومــاً بالنتانــةِ تَــزخَمُ

في هذا النصّ نحـا الشـاعر باتجـاه تـأطير صـورته المحليَّـة (**كردسـتان**) – بـؤرة النصّ– بوشائج علائقية لا تنفك عُرى تلاحمها مع التشكيلات العلاميَّة التي أُنتج فيها النصّ؛ لتضفي عليها أجواءً موحيَّة في تصوير واقعيَّة الحدث الذي استوعب إحسـاس الشاعر تجاه نصّه، وأسهم في عملية الخلق الفنيّ في ابتداع الصورة[1] التـي يشـير بُعـدها العلاميّ ودلالاته إلى شدة إعجـاب الشـاعر وحبِّـه وإيمانـه بقضـيَّة الشـعب الكـردي وقيادته المتمثلة بـالزعيم الراحـل (مصـطفى البـارازاني) وسـخطه عـلى السـلطة التـي حاربت ذلك الشعب وألقت بأبنائه خلف الحدود.

إنَّ فعل التلقي في هـذا الـنصّ يسـتأنس بالحمولـة السياسـية السـايكولوجية المنتهية بإيحاءات معرفية دافعة باتجاه دخول المتلقي إلى ظرف الحـدث المقصـود[2] وهـذا المفهوم قائم على الغوص في جوهر الحدث، والبحث عن مؤشرات يُستشف من ورائها حصول تطور في الوعي الفنيّ لدى الشاعر يمكن من خلاله إدراك مقصـديته في قـراءة واقعيَّة لمفهوم النصّ، أخذت مداها في مؤشرات البُعد العلاميّ الذي أفاد بـأن الشـاعر تبنى موقفًا إيجابيًا يُخالف في محتواه شكل الموقف السلبي المُتبنى من السـلطات الحاكمـة آنذاك ومضمونه تجـاه الشـعب الكـردي المتحيـز في هـذه البقعـة المكانيَّـة التـي تتفـرد بخصوصية حدثها اليومي عن سواه.

---

(1) ينظر: جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت، 1979م: 210.
(2) الجـواهري النهـر الثالـث (تداوليـة الـنصّ الشـعريّ عنـد الجـواهري)، د. محمـد أبـو جعفر: 294.

إنَّ القيمة الإبداعيَّة في قصيدة الجواهري تنسجم مع إعادة النبرة الخطابية القائمة على إيقاظ الشعور وحكمة المعنى[1]، وطبيعة هذا الأمر تتمظهر في خلفية الكتابة التي يؤدي بها النصّ من حيث كونها(محددة للمرجعية الثقافية التي ينطلق الشاعر منها...وهي بالتالي محددة لمعجمه ورؤاه ومقصديته التي تُحدد من جهة مفهومه للكتابة باعتبارها ممارسة ترتكز على الارتفاع بالبُعد الاستعمالي المنطقي للغة وتُحدد من جهة أخرى مقاصده التي يصدر عنها إضماراً أو تصريحاً في سياق كتابته لنصّ بعينه)[2] وهذا التوجه الفنيّ يستوجب معرفة ثقافية تتوسل الذاكرة في إعادة تبويب صياغتها بالشكل الذي يُقرب مضامينها إلى متلقيها بحسب ما ارتآه مبدعها في الإفصاح عن مقصديته خارج حدود المباشرة؛ لأنها (تنمو باطراد بفعل القوة الإبداعيَّة على المستوى الفنيّ وعزوفها عن دائرة النمطية المقيتة المباشرة في الأداء الشعريّ، وتقترب من إشراقة التجديد المتمثل بالتصوير والتركيز الشعريّ)[3].

إنَّ نصّ (**المستنصريَّة**) من النصّوص المتعالقة بين ذاكرة الشاعر المُعاصر ومعرفته الماضوية بأهمية هذا الصرح وقيمته التاريخيَّة وعلامة ذلك أنه وسم به عتبة النصّ؛ ليكون ذروة الحدث وبؤرة النصّ الذي ألقاه الشاعر في الحفل الذي أقيم سنة 1960م في افتتاح المدرسة المستنصّرية بعد إعادة ترميمها إذ يقول فيه: (من الطويل)[4]:

أعِدْ مجدَ بغدادٍ ومجدُكَ أغلبُ ... وجَدِّدْ لها عهداً وعهدُكَ أطيبُ

وأطلعْ على المستنصريَّةِ كوكباً ... وأطْلَعْتَهُ حقاً فإنَّكَ كوكبُ

...

(1) ينظر : الجواهري رحلة الشعر والحياة ، ديب علي حسين ، مؤسسة المنارة، بيروت ، 2004م: 131 .

(2) الاستعارات والشعر العربي الحديث ، سعيد الحنصّالي ، ط1، دار طوبقال ، الدار البيضاء، 2005م: 19 – 20.

(3) الجواهري النهر الثالث (تشكيلات النصّ الشعريّ عند الجواهري) ، د.سمير الخليل: 146.

(4) ديوان الجواهري (الأعمال الكاملة): 749 – 750.

فَمــــنْ مُخــــبرُ المستنصرــــيَّةِ أنَّنــــا   نعــودُ إليهــا مــن جديــدٍ ونــدأبُ
حنانيــكِ إن الــدهرَّ يطفــو ويربُــو   وإلمامــةَ الــدُنيا تجــيءُ وتــذهبُ
وأنَّ نشــاراتِ الحضــاراتِ منبــعٌ   يفـيضُ وفي الأرضِ السبيخةِ ينضبُ

...

أعِــدْ رونــقَ المستنصرــيَّةِ إنَّــهُ   لرونــقِ بغــدادٍ إطــارٌ مــذهبُ
تقطعــتِ الأســبابُ إلاَّ وشــيجةً   مــن الفــنِ للــذكرى بهــا نتســببُ

إنَّ جوهر القيمة الفنيَّة للصورة المحليَّة- **المستنصــريَّة** – بوصـفها بـؤرة الـنصّ ومحور أحداثه تستأنس بالمعرفة الماضوية التي تدفع المعرفة الجديـدة إلى أطـوار تفاعليـة وظيفية مع ماضيها الضاغط باتجاه استشراف رؤيـة واقعيـة جديـدة في معيارهـا الفنـيّ تتراخى ارتهاناتها مع ماضيها؛ لأن المسلك الاسترجاعي للماضي يعدُّ الصـمام الأسـاسي في امتلاك أفق التقدم؛ لكونه موروثاً معمولاً على تحيينه؛ لإعطاء الفكر العلمي المُعاصر صبغة ملموسة[1]، فإنَّ حدود القيمة التاريخيَّة لهذا المعلم الحضاري (المستنصريَّة) تهـبُ الشاعر مدلولات يمكنه العمل على تحديث مفهومها بإنتاج علامات جديدة لها تتماشى مع الـبلاغ الخطـابي لمقصـديته وحـدود الاسـتجابة لهـا؛ لأنَّ نظريـة التلقـي تعتمـد في منظورها (على جملة عمليات وأفعال تدور أولاً حول الـنصّ لتعيـين مداخلـه وتحديـد فراغاته الواجب ملؤها، وتنهض فاعلية ملء الفراغ على قوة مرجعيَّة القـارئ وسـعتها وعمقها، فهو عادة يستعين بثقافته التاريخيَّة ويملأ الفراغ، وكلما ملأ فراغاً كشـف عـن منطقة جديدة، وعزز القيمة القرائيَّة للنصّ في أنموذجها النوعي الجمالي)[2]؛ لذلك فـإنَّ

(1) ينظر: أيتام سومر في شعريَّة حسب الشيخ جعفر، بنعيسى بوحمالـة، ط1، دار طوبقـال، الـدار البيضاء، 2009م: 1/ 21 – 22.

(2) شيفرة أدونيس الشعريَّة (سيمياء الدال ولعبة المعنى)، محمـد صـابر عبيـد، ط1، الـدار العربيـة للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م: 61.

قراءة الصورة المحليَّة في هذا النصّ مرتبطة بمدى السعة الثقافية التي يمتلكها المتلقي في الربط بين ماضيها وإشراقته الفكرية وحاضرها الذي تصيرت فيه مزاراً تُرصد قيم التأريخ فيه بحدود امتلاك القارئ لناصيتها عبر إدراكه لواقع وجودها المتسيِّد.

نَّ تجربة الجواهري في أنسنة الطبيعة وماديتها ومظاهرها واردة جزءاً من كينونته وتركيبة ذهنه الحيَّة في حركيتها وارتباطها وديناميتها ووجودها عبر ما يصوغه – الشاعر – لها من علامات تبرز تجلياتها ووظيفتها الجماليَّة في محيط المقصد الذي تحيل إليه؛ لكونها تمثل مادة فعله الراكزة في مخيلته، ليبثها على شكل صور ومدركات حسيَّة، تتكشف في مدياتها مشاهدات يوميَّة لواقعية حدث يومئ إلى وجوده الفعلي الذي رصده الشاعر فيه؛ ليتمحور موضوع نصّه في إطاره[1].

ونصّ (**وحي الرستمية**) يشير بُعده العلاميّ إلى تكثيف الرؤيويَّة الواقعيَّة، بوصفها بؤرة النصّ التي وثَّق المبدع مجرى حدثها الذي أفصح من خلاله عن موقفه تجاه المدينة إذ يقول : (من البسيط)[2]:

ما زالتِ المدُنُ النكراءُ توحشُني حتى اتُهمتُ بإحساسي وتفكيري
ذممتُ منها مُحيطاً لا يلائمُني صعبُ التقاليدِ مذمومُ الأساطيرِ
حتى نزلتُ على غنَّاءَ وارفةٍ بكلِّ مُرتجفِ الأطيافِ مسحورِ
أهدى لي الريفُ من ألطافِ جنتهِ عرائشاً أزعجتها وحشةُ الدورِ

....

هُنا الطبيعةُ ناجتني معبرةً عن حسنِها بأغاريدِ العصافيرِ
وبالخفيفِ من الأشجار منطلقاً عِبرَ النسيمِ وفي نفحِ الأزاهيرِ

(1) ينظر : الوعي الشعريّ ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة: 158 – 159، وينظر الجواهري (الليالي والكتب) ، صباح المندلاوي ، ط1، مكتب الكوثر ، بغداد، 2009م: 249.
(2) ينظر : ديوان الجواهري (الأعمال الكاملة) : 313 – 314.

هُنـا الخيـالُ كصـافي الجـوِّ منطلـقٌ ... صـافي المـلاءةِ ضـحَّاكُ الأزاهـيرِ
وقـد تفجَّـرَ ينبـوعُ الجَـمالِ بهـا ... عـن كـلِّ معنـىً بـديعِ القصـدِ مـأثورِ

...

وأرسـلَ البـدرُ طيفـاً مـن أشـعتهِ ... كـانَ الضـمينَ بإينـاسِ الـدياجيرِ
واستضـحكَ الشـطُّ مـن لـئلاءِ طلعتـهِ ... كأنَّـهُ قِطعـاتٌ مـن قـواريرِ
واسترقصَ القمرُ الروضَ الذي ضـحكتْ ... ثغـورهُ عـن أقـاحٍ فيـهِ ممطـورِ

تتمظهر قيمة الصورة المحليَّة (**الرستمية**) في كونها البؤرة المكانيَّة للحدث التي بُثَّت الرؤى الإبداعيَّة على أساس وجودها الواقعي؛ في منطلق الشاعر بالوقت الذي كان يعمل فيه مدرساً بهذه القرية؛ ولذلك استوحى تصوره من خصوصيَّة حدثها، ودليل ذلك أنَّه يحيل إلى تفصيلات موحيَّة تُلمس من خلالها مجسات الطبيعة التي ميزت بؤرة نصّه بخصوصيتها الرؤيويَّة المشتملة على حدث واقعي أحالت عليه دلالات الألفاظ؛ لكونها (علامات معرفية داخل عقل الإنسان، ومصدر المعرفة هو الواقع الخارجي)[1]؛ لأن المتن الشعريّ لا يمكن أن يُفصل عن الواقع المرئي بأي حال من الأحوال، حتى في النصّوص التي تظهر مصاحبة لذاتية المبدع ما كان لها أن تبرز لولا وجود حدث واقعي أباح لها الظهور[2]؛ الأمر الذي يعطي زخماً فنيّاً للرؤية الواقعية لأن تتحول داخل النصّ إلى (" شفرة " شعريَّة بالغة الخصوصية والسيميائية ... والتدليل والترميز والكشف، لا تكتفي برسم الصورة والتقاط مدياتها ووضع حدودها... بل تسعى إلى رعايتها واستمرار رفدها بما تحتاجه من أدوات النمو

---

(1) السيمياء العربية (بحث في أنظمة الإشارات عند العرب)، صلاح كاظم ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2008م: 31.

(2) ينظر: القصيدة العربية المعاصرة، عبد الله راجع ، ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء، 1987م: 147.

والصيرورة والاستكمال .... وصولاً إلى الجمال المبتغى الذي تقترحه معطياتها وتوفره إمكاناتها)[1].

إنَّ الصورة المحليَّة في نتاج شاعر مثل الجواهري من المؤكد أنَّها تشتغل على وفق أنماط من القوانين الإبداعيَّة التي تحكم حدود تجربته المستندة إلى المعرفة الفنيَّة في كيفية توظيف تلك الأنماط[2]، ومعنى ذلك أنَّ الشاعر يُدرك قدرة وعيه على إنتاج النصّوص التي من شأنها إغناء تجربته الشعريَّة بفيض صوري تلقائي تقترب ملامحه من حدود الطبيعة؛ لأنَّها قريبة من ذهنية الناس في تنويعاتها الشعريَّة ومعانيها المدركة ذهنياً؛ لتكون عقلية الشاعر مقتربة من حياتهم – الناس- وما يدركونه ويحسونه تجاه أحداثهم الواقعيَّة التي تتحول إلى علامة داخل النصّ [3].

ويبدو أنَّ الشاعر في نصّه **(وادي العرائس)** اقترب كثيراً من ملامح الطبيعة الواقعية التي حقق فيها الخيال الشعريّ انزياحاً في مدلولها المباشر؛ لتتحول إلى تعبير إيمائي، يكون ذكاء القارئ سيِّد الموقف في كشف مدلولات العلامات بداخله، إذ يقول (من البسيط)[4].

---

(1) شيفرة أدونيس الشعريَّة: 129.

(2) ينظر: أسئلة النقد (جدل نظري حول إشكالية المنهج وتطبيقاته في الشعر العراقي المُعاصر)، جمال جاسم أمين، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م: 10.

(3) ينظر: رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعيَّة والفنيَّة للشعر الوجداني الحديث في العراق)، د. عبد الكريم راضي جعفر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م: 159 – 160.

(4) ديوان الجواهري (الأعمال الكاملة): 330 – 331.

يــومٌ مــن العمــرِ في واديــكِ معــدودُ مستوحشــاتٌ بــه أيــامي الســودُ
نزلـــتُ ســاحتكِ الغنَّــاءَ فانبعثــتْ بالـــذكرياتِ الشــجيَّاتِ الأناشــيدُ
واجتـزتُ رغـمَ الليـالي بـابَ سـاحرةٍ مـــرَّ الشــبابُ عليــه وهــو مســدودُ
قامــتْ قيامتــهُ بالحســنِ وانتشرــتْ فيــهِ الأهــازيجُ والأضــواءُ والغيــدُ
وادٍ هـــو الجنَّـــةُ المحســـودُ داخِلهــا أو أنَّــهُ مــن جنــانِ الخُلــدِ محســودُ
ثقــي "زحيلــةُ" أنَّ الحُســنَ أجمعــهُ في الكونِ عن حُسنكِ المطبـوعِ تقليـدٌ
أنــتِ الحيــاةُ وعمــرٌ في ســواكِ مضــى فـــإنَّما هـــو تبـــذيرٌ وتبديـــدُ
أقســمتُ أعطــي شــبابي حــقَّ قيمتــهِ لــو أنَّ مــا فــاتَ منــه اليــومَ مــردودُ

...

لم يـأتِ للجبلــينِ العــاطفينِ عــلى واديــكِ أبهــى وأنقــى منــهُ مولُــودُ
زفَّــتْ لــه مُتــعُ الــدُنيا بشــائرَها واســتقبلتهُ مــن الطــيرِ الأغاريــدُ

إنَّ مسارات البُعد العلاميّ في هذا النصّ تدور في سيرورة الحدث الـواقعي لـ(**وادي العرائس**) أحد مصايف مدينة (**زحلة**) اللبنانية، والشاعر في أثناء دفعه متلقيه باتجاه بـؤرة نصّـه هذا؛ إنَّما يمكنه من تعرُّف ما ينتجُ عن العلامات التي يتضمنها النصّ، ومهمة المبدع هنا تُصِرُّ على تأكيد الوظيفة الإيصالية لبؤرة الحدث؛ بوصفها أداة لنقل رسالة محددة إلى متلـقٍ مـا؛ لأن الأثر الفنيّ لا يأخذ هوية الاعتراف به ما لم يدخل في سيرورة التفاعل بين المبدع ومتلقيـه(1)، إذ إنَّ خيال المبدع ينحو باتجاه تجميل صـورته المحليَّـة بـأنماط تعبيريَّـة تعـين قارئـه عـلى كشـف إخفاءات البُعد العلاميّ فيه؛ نتيجة تمايز هذه البقعة بخصوصيتها الرؤيويَّة وأحـداث واقعهـا المُصوَّر بهذه السيميائيَّة المؤشرة إلى جمال وروعة البقعة المكانيَّة المتحيِّزة في إطارهـا هـذا الـذي

(1) ينظر: مدارات نقدية (في إشكالية النقـد والحداثـة والإبـداع)، فاضـل ثـامر، ط1، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م: 226 – 227.

حفَّز خيال المبدع على إنتاج مدلولاتها بنحوٍ ترسيمي يُحدد مسار قارئه، ويرشده إلى مقصديته ولا يدفعه باتجاه الطرق أو التأويلات الانشطارية التي تزيحه عن مغزى مقصديَّة النصّ وحقيقة تأويله[1].

إنَّ تجربة الصورة المحليَّة التي وصُفت على أنَّها بؤرة الحدث في شعر الجواهري تنساق وراء تراجيديا نزوعه الإنساني في التعبير عن موقفه الشخصي وفلسفته في رؤية قضايا واقعه وما تكتنزه من أحداث؛ لتكون نصوصه ناهضة من أرض الحدث الذي ترجمته مخيلته على شكل علامات تتضح معالمها في تفكيك شفراتها التي تتطلب قراءتها (خلق تصور نقدي مُعاصر يأخذ بنظر الاعتبار طبيعة هذا الخطاب، ويسعى للكشف عن مقوماته الإبداعيَّة وقسماته الاجتماعيَّة ودلالاته الرؤيويَّة المختلفة؛ ومثل هذا التصور قادر على استيعاب أفضل ما في هذه المداخل وأكثرها التصاقاً بخصوصيَّة الخطاب الشعريّ)[2]، ومن شأن النسق القرائي للحدث الذي جعل منه الشاعر بؤرة لنصّه أن يُحدد مسار التفاعل وديناميته في مكنون النصّ وترتيب مقصيدته في إطار الحدود التأويلية المُستنطقة من مدلول علاماته[3].

إنَّ التحيُّز المكاني الذي جعل منه الشاعر بؤرة لحدث يقتصد في عموميته ويتحدد في خصوصيته، مرهون بواقع أحداث، كان مبلغ الأثر فيها لأن تكون الموضوعة الرئيسة لمخيلة الشاعر، وإنَّ منبع اهتمامه بها إنَّما متأتٍ من إحساسه الشعريّ الذي كان عتبةً لبصيرته التي جعلت من الصورة المحليَّة عنواناً لدوران أحداثها الموجودة في حيز ما ألهم فكر الشاعر بمدلولاته الشعريَّة التي تسيدَّت مشاهداته اليوميَّة الناهضة برؤى الواقع وأحداثه[4].

---

(1) ينظر: مقدمة الأعمال الشعريَّة الورقية غير الكاملة لـ(مشتاق عباس معن)، ناظم السعود، ط1، دار الفراهيدي، بغداد، 2010م: 16.

(2) مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع): 226 – 227.

(3) ينظر: في معرفة الخطاب الشعريّ (دلالة الزمان وبلاغة الجهة)، اسماعيل شكري، ط1، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء، 2009م: 70.

(4) للمزيد من الصور المحليَّة يمكن مراجعة الصفحات الآتية من ديوان الجواهري: من النجف إلى العمارة: 154، البادية في إيران: 160، يافا الجميلة: 432، سلام على أرض الرصافة: 103.

المبحث الثاني

أثرُ الصورة المحليَّة في إنتاج شعريَّة النصّ

(محمد حسين آل ياسين أنموذجاً)

الشعريَّةُ:

تعدُّ الشعريَّة واحدة من المصطلحات النقديَّة المُعاصرة التي شغلت الباحثين وعنايتهم مدة ليست قصيرة من الزمن، ولم تستقر حتى يومنا هذا على مفهوم معين تُحدد في إطاره المضموني، و يعود إلى كثرة الترجمات وتعددها لمصطلح (Poetics)؛ كونه فُسِّر بأكثر من معنى من قبيل شعريَّة وشاعرية وفن الشعر وغيرها(1)؛ مما حدا بالناقد العراقي حسن ناظم إلى الدعوة لإنهاء أزمة المصطلح في النقد المُعاصر من خلال المناقشة الشاملة والاتفاق على تسمية معينة من دون أية مماحكات أو تحذلق تمارس لأغراض التشويش(2)، بيد أنَّ هذا الرأي لم يكن خاضعاً لمعايير علمية يمكن لها ان تقود إلى ضبط المصطلح؛ لأنَّه ـ المصطلح ـ يستوجب توافر معايير ثلاثة لاعتماده وهي:

أ: المعيار الشكلي (الصياغة).

ب: المعيار الدلالي (المفهوم).

ت: المعيار التداولي (الاستعمال).

---

(1) ينظر: شعريَّة القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، د.محمد العياشي كنوني، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2009م: 5.

(2) ينظر: مفاهيم الشعريَّة (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م: 17.

وإذا ما حُكِمت هذه المعايير يتضح أنَّ مصطلح (الإبداعيَّة) هو المقابل الأسلم للـ(Poetics) [1].

ولكن في محصلة الأمر يمكن القول: إنَّ هناك شبه إجماع على أنّ الشعريَّة تمثل بناءً نظرياً لفهم الظاهرة الأدبيَّة من خلال تتبع تعالقات التجسيد النصّي؛ لأنَّها في الأعراف النقديَّة المُعاصرة تتمثل في كونها (خصيصة علائقية، أي أنَّها تجسد في النصّ لشبكة من العلاقات التي تنمو بين مكونات أولية سمتها الأساسية أن كلاً منها يمكن أن يقع في سياق آخر دون أن يكون شعرياً، لكنه في السياق الذي تنشأ فيه هذه العلاقات، وفي علاقته المتواشجة مع مكونات أخرى لها السمة الأساسية ذاتها، يتحول إلى فاعلية خلق للشعريَّة ومؤشر على وجودها)[2]، وبعبارة أخرى هي مجموعة من السمات أو الخصائص الفنيَّة والجماليَّة التي تتفاضل بمقتضاها الأجناس الإبداعيَّة من مرحلة لأخرى.

إنَّ في هذه المقاربة النقديَّة محاولة لاستكناه أثر الصورة المحليَّة في استجلاء العلامات التي تميز الخطاب الشعريّ الذي يتعالق مع النسق المكاني المرتبط بالتعبير الشعريّ المستجيب لتأثيرات ذلك المكان فيه ببعده الواقعي الذي أعطى للنص الزخم الفنيّ المتمثل في استثمار الإرث الثقافي والفكري والجمالي بدلالاته العلاميَّة المتصيرة إلى رؤية جماليَّة يشكلها التعبير في داخل النصِّ الشعريِّ؛ بغية استشراف المؤثرات المحليَّة وأنماطها الإيحائيَّة الملقية بفيوضاتها الصوريَّة عليه– النصّ الشعريّ- التي تبعث على الرغبة في تأمله واستنطاق مضمونه وتحليله، ومايتضمنه من قيم تعبيريَّة شكَّلت الصورة المحليَّة مؤثراً جمالياً رئيساً في محتويات قيمته الفنيَّة.

---

(1) ينظر: (شعريَّة التناصّ) قراءة في شعريَّة كرستيفا السلبية، د.مشتاق عباس معن، مجلة علامات في النقد، المجلد (10) الجزء 37، جدة، 2000م: 430ـ 436.

(2) في الشعريَّة، كمال أبو ديب، ط 1، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.، بيروت، 1987م: 14.

إنَّ الخطاب الشعريَّ الذي يتكئ على الصورة المحليَّة في رسم تفاصيل شعريته إنما (يرمي إلى مخاطبة القوة الوجدانيَّة والانفعاليَّة بحيث تؤثر تجربة الشاعر في المتلقي؛ لتُحدث استجابةً أو مشاركة وجدانية تقترب من الصوغ الكلي لتجربة الشاعر)[1]، وهنا تبرز قدرة الشاعر على توليد نتاج إبداعي يمكن أن يمهر به تجربته الإبداعيَّة من خلال توظيف العناصر الفنيَّة التي يمكن لها الإسهام في توجيه مسار النصّ الشعريّ نحو مناطق الجمال والإدهاش في توليد المتعة الفكريَّة وخلق الرؤى التي تنبعث منها الشعريَّة بدلالات علاميَّة مشيدة على نتاج ماأفرزته لها الصورة المحليَّة من تصورات فنيَّة تنزاح عن الملامح التسجيليَّة التقليديَّة التي لم تُفد من الصورة المحليَّة في إشاعة مايمكن أن توفره للنصّ الشعريّ من علامات تعبِّر عن مواكبة الشاعر لأحداثها؛ ليكون قادراً على استثمار طاقاتها الجماليَّة في ذهن المتأمل بتأريخه وتحولاته[2].

ولعلَّ تجربة الشاعر محمد حسين آل ياسين واحدة من التجارب التي تندرج في سياق ذلك المضمون المذكور من حيث استثمارها لموضوعة الصورة المحليَّة في إنتاج أبعاد علاميَّة أثْرت تجربة الشاعر في تطويع الإفرازات المكانيَّة لخدمة النصّ، مفيدًا مما تتضمنه من أحداث واقعية يمكن أن تُبرِّز مكمن الأثر الجمالي الذي ينتجه الشاعر إبداعاً بفضل ماتمنحه له هذه الأحداث من مفردات تشحن ذهنيته بالمؤثرات الفنيَّة التي تُؤصِّل قيم الإبداع الشعريِّ في نصوصه من خلال التركيز الشعريِّ على توظيف الأثر الثقافي والغنى الجمالي الذي استُوحيت نتاجات أفكاره مما منحته له الصورة المحليَّة من استشرافات للواقع؛ ليقوم الشاعر بدوره في إعادة صياغتها على النحو الذي تُستجلى به القيم الشعريَّة، وهناك جملة من النصّوص التي استظل الشاعر بهديها للوقوف على أثر الصورة المحليَّة في تعميق قيمتها الفنيَّة وما يمكن أن ترفده بها من بواعث جماليَّة تُضاف إلى المنجز التعبيري الإبداعي الذي يتميز به الشاعر، ويمكن الوقوف على نصّ الشاعر الذي وسمه بعنوان (**النجف**)، في البحث عمّا تمنحه الصورة

(1) الشاعر واللغة، د.عبد الكريم راضي جعفر، مجلة آفاق عربية، العدد (2)، 1997م: 49.
(2) ينظر: شاعرية المكان، جريدي المنصوري، ط1، دار العلم، جدّة، 1992م: 23.

المحليَّة من قيم فنيَّة تحشَّد بها النصّ؛ لتبرز الشعريَّة في أعلى تجلياتها إذ يقول: (من الكامل)[1]:

قولي فحسبُكِ أنْ وهبتِ بيانا — وثقي بموهوبٍ فماً وجنانا
إنْ كانَ قَدْ حبسَ الزمانُ لسانَهُ — فالآنَ يَحْبسُ باللسانِ زمانا

***

وطفقتُ أقبسُ من عليٍّ كلمةً — حتى استحالتْ أحرفي فرسانا
أولستِ منزلَ آدمٍ من جنَّةٍ — ياجنَّةً تستنزِلُ الإنسانا
علَّمتِ إذْ أصبحتِ أوّلَ موطنٍ — أبناءَهُ أنْ يعشقُوا الأوطانا
ورسمتِ في العشرينِ من صورِ الفدا — ماظلَّ يُرعبُ لونُهُ العدوانا
أخطو على هذا الترابِ وأرجُلي — قلبٌ يُزغردُ فوقَهُ خفقانا
لي في ثراكِ قبورُ أجدادي التي — ضيَّعتُها لَمَّا افتُقدنَ مكانا

***

فدفنتُ دمعيَ في الأزَّقةِ ذاكراً — فيها الصِّبا آناً يمرُّ فآنا
فاستيقظتْ شرفاتُها وتهامَستْ — أبوابُها وزهتْ بهِ جيرانا
وتقولُ كلُّ ثنيَّةٍ نجفيَّةٍ — منهُنَّ: هذا الكاظميُّ فتانا
فهنُا على الجدرانِ مطبعُ كفِّهِ — هذا صدى ضحكاتهِ مرنانا
وعجافُ عمريَ كهلةً لَمَّا تَزلْ — تقتاتُ من تلكَ السنينِ سمانا

(1) الصُحف الأولى، محمد حسين آل ياسين، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م: 46-47.

يكتسب هذا النصّ قيمته الأدبيَّة من حيث إنَّه يمثل رصداً ثقافياً اكتنزته ذاكرة الشاعر تجاه صورته المحليَّة – النجف– التي التقطها من حدث يؤشر سيميائياً لعلامتين متمثلتين بـ(ضريح الإمام علي ﷺ)، ومقبرة (وادي السلام) الممتدة في صحرائها، وإنَّ هاتين العلامتين اللتين تتميز بهما هذه الصورة المحليَّة –النجف– ذات خصوصية بصريَّة محمَّلة بالرمزيَّة المتشبعة بالقداسة والأثر التأريخي[1] التي تديم عملية التواصل الأدبي في الإفضاء إلى قراءة واقعية لاتبتعد عن المعنى التأويلي الذي أعطى زخماً شعرياً للنص ببُعده العلاميّ المؤشر إلى حقيقة ماتنطوي عليه هذه الصورة المحليَّة من ملامح دينيَّة وتاريخيَّة؛ لغرض إدامة عملية التواصل الأدبي بين النصّ ومتلقيه؛ لأنَّها – عملية التواصل الأدبي– تقتضي اللجوء إلى تاريخ التجربة الأدبيَّة ونظريتها؛ لأنَّها الجسر التأويلي الذي يُسعف القارئ على بلوغ ماكان يصبو الشاعر إليه[2]، ولاسيما إذا عُرف أنَّ للشاعر جذوراً تاريخيَّة في مدينة النجف، فمن الطبيعي أن تكون التماعات مشاهد حدثها الواقعي حاضرة في ذهنيته، ومن ثمَّ تتحول بفعل القوة الشعريَّة الخالقة إلى سمات علاميَّة تتراءى في تشريح مضمونها شعريَّة النصّ وقيمته الأدبيَّة.

إنَّ نتاج ماأفرزه البُعد العلاميّ لنص الصورة المحليَّة –النجف– يُفضي إلى القول: إنَّ الشاعر استوحى من اكتنازات واقعها الثقافي والتأريخي وعنوانات نضال أهلها المتمثلة بنضالهم السياسي في (ثورة العشرين) العبارات الدالة على ماتشير إليه تلك العنوانات؛ لتبدو ملامح الشعريَّة طافحة بمضمون مامنحته تلك العبارات من دفق فنيّ يعبر عن دلالات الواقع وأحداثه الذي تتفرد به.

إنَّ شعريَّة الصورة المحليَّة في شعر آل ياسين (تنطوي على كثافة وجدانية وترميز عالٍ بوصفها مرتكزاً أصيلاً ترعاه الذاكرة رعاية خاصة، وتؤلف حركياتها من خلال

(1) ينظر: المكان العراقي (جدل الكتابة والتجربة)، تحرير وتقديم: لؤي حمزة عباس، ط1، دراسات عراقية، بغداد، 2009م من بينه دراسة لـ(حسن ناظم) بعنوان (سيمياء النجف): 143.

(2) ينظر: جماليات التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تأليف: هانس روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م: 114.

طاقاتها على استنهاض نسق الذكريات)[1] ومايمكن أن تشكله – الذاكرة- من منعطفٍ في تحديد التوجهات الشعريَّة التي تحرك محور العمليـة الإبداعيَّـة القائمـة عـلى أسـاس التأثر والتأثير، ومعنى ذلك أنَّ الفيض الشعريّ الذي يستقطبه الشـاعر مـن مكتنـزات ماتعجُّ به ذاكرته بلا شك هو العامل الذي أثَّر به وحفَّزه على توظيف ذلك نصـيّاً؛ بغيـة استكمال عملية التأثير التي تظهر ملامحها في استجابة القارئ الذي يقوم بدوره في تحليل منطلقات النصّ وماينطوي عليه من قـيم زجَّـت بهـا ذاكـرة الشـاعر في أتـون الـنصّ؛ لتبرهن على وجود أثر واقعها تأريخياً وجغرافياً على منظومته – الشاعر- الشـعريَّة؛ لأنَّ (معاينة إشكالية تلقي الشعر تأخذ بالحسبان الضرورات التاريخيَّة والجغرافيَّـة السـابقة، ومايتجلَّى عنها من أفكارٍ وقيم واعتبارات، ومايتكشف عنه التلقي من رؤىً وسياقات وأساليب عمل، وتفترض علاقة من نوعٍ خاص بين الشعر والتلقـي)[2]؛ لأنَّ الشـعريَّة ليست مجرد سياقات تعبيريَّة ترتكز على اللغة وتراكيبها، وإنَّما هي وقفة سلوكية يـدفعها الشاعر إلى قارئه بإيحاءٍ مخيَّل له بالغ المردود النفسي على توقـد ذهنيتـه[3]، وهـذا منظـور أكده الدكتور عناد غزوان في قوله: (إنَّ الشاعر صاحب لغـة انفعاليـة رمزيَّـة وليسـت إشاريَّة محضة)[4] وعلى وفق هذا التعبير لايمكن أن تُتاح هـذه الرؤيـة لأيِّ شـاعر مـا لم

(1) العلامة الشعريَّة (قراءة في تقانات القصيدة الجديدة)، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2009م: 127.

(2) شيفرة أدونيس الشعريَّة: 64.

(3) اللغة الشعريّة في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م: 11.

(4) نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية (رؤية في تطور النصّ النقدي)، د.عناد غـزوان، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م: 11.

يمتلك القدرة على الإمساك بزمام مصطلح الشعريَّة في انفجاريتها اللغوية وقدرتها على الانزياح والتوتر في انتهاك ماتفضي إليه الصياغة في النسق المألوف[1].

إنَّ طرائق الإبداع الشعريّ التي استمدت رؤاها الجماليَّة من الزخم التعبيري الذي وهبته له ذاكرة الشاعر، تتباين من شاعر لآخر بحكم طبيعة الثقافة والمؤهلات الفنيَّة التي يشتمل عليها الشاعر، ومارُصِدَ من نصوص الصورة المحليَّة في شعر آل ياسين ينبئ بتعدد آليات التوظيف الرمزي في نصوصه بين ماهو مستمد من التاريخ أو الواقع الاجتماعي أو غيرها من طرائق الإنتاج الشعريّ التي تهب النصّوص البُعد العلاميّ الذي تتأسس على وفق محتوياته جماليات النصّ، ومن الصور المحليَّة ماكانت مسرحاً لعرض آلية من آليات التناص؛ لإبراز قيمة النصّ القرآني وآثره في إغناء النصّ الشعريّ بخواص دلالية تأخذ منحىً غير تقليدي في منظومة الإجراء النقدي المُعاصر ألا وهي (القرآنية) التي تتضح معالم وجودها في نصّ (**الفاو**) الذي قال فيه: (من الكامل)[2]:

أقبلتُ يحملُني إليكِ براقُ — والشوقُ عينٌ والصبَّابةُ ساقُ
ياأختَ مريمَ إذْ أتَتْ بوليدِها — والشعرُ فوقَ لسانهِ عملاقُ
كانَ العراقيونَ فوقَ أديمِها — رملاً يبشِّرُ طيَّهُ الإيراقُ
فدمٌ يُراقُ على الربوعِ بهنَّ أو — سِلمٌ على جنباتِهنَّ يُراقُ
قدْ تفعلُ الأسيافُ في أغمادِها — ما ليسَ يفعلُ حدُّها البرّاقُ
إنْ تُفدَ تربتُها بضوءِ عيونِنا — فلإنَّ تربتَها بهنَّ عراقُ

---

(1) ينظر: الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د.عباس رشيد الدُّرة، ط1، دار الشؤون الثقافية،2009م:15، وينظر: في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 2002م : 151.

(2) الصُحف الأولى: 15.

إنّ نصّ الصورة المحليّة المنبثق من واقع أحداث مدينة – الفاو – الحدودية التي مثلت رمزاً فنيّاً ذات خصوصية رؤيوية بفعل ماتمثله لدى العراقيين من مكانة تتصدر أولويات اهتماماتهم الوطنية؛ كونها أصبحت هدفاً عسكرياً، ومغنماً اقتصادياً في الحروب التي يُكرهُ العراقيون على خوض غمارها.

إنَّ الرمزيَّة الإعلاميَّة لمدينة –الفاو– جعلت الشاعر ينحو باتجاه إبراز قيمتها الوطنية التي تتعالق مع ماتمتاز به سورة مريم من خصيصة تواشجية؛ كونهما يشتركان بها معاً، وهي خصيصة (التفرُّد)؛ بالإفادة من فعل التعالق النصّي بين ماتتضمنه الصورة المحليَّة، والنصّ القرآني الذي يبرِّز قيمة الشعريَّة المستقاة من قوله تعالى:

((فَأَتَتْ بِهِ قَوْمَهَا تَحْمِلُهُ قَالُوا يَا مَرْيَمُ لَقَدْ جِئْتِ شَيْئًا فَرِيًّا))[1] من خلال الإفادة مما يصطلح عليه بـ**(القرآنية)** التي يمكن تعريفها على أنَّها آليةٌ من الآليات التي يتوسل بها المبدع في تشكيل نصوصه التي يبدعها من جهتي الرؤى والأنساق، وهذه الآلية تساعد القارئ على كشف بعض مرجعيات النصّ الذي يتكئ في إحدى زواياه الظاهرة أم الباطنة على القرآن الكريم؛ لتكون هذه الآلية مفردة من مفردات إيديولوجياً التناص التي تختلف عن سواها من الآليات التي يتضمنها مصطلح التناص؛ كونها ترتكز على النصّوص القرآنية التي تؤثر ولاتتأثر بخلاف التناصات الأخرى، فإنّها تؤثر وتتأثر بحكم عدم قدسيتها[2]، وهذا منبع من منابع الشاعر التي عُني بها في اجتراح الفيض الشعريّ لنصوصه ورسم تفاصيل المشاهد المشتمل عليها[3]، حتى تكاد هذه الآلية تشكل رافداً أصيلاً لإبداعه الشعريّ؛ وربّما سبب ذلك يعود إلى أن آل ياسين كان ابناً للبيئة الدينية، نشأ بين أوساطها، وتجوَّل داخل أروقة مكتباتها، واستقى علومه من وافر معطياتها، وهذا مايعزز القول: (إنَّ آل ياسين أسس رؤاه الإبداعيَّة على آلية القرآنية

(1) سورة مريم: 27.

(2) ينظر: تأصيل النصّ (قراءة في إيديولوجيا التناص): 170.

(3) ينظر: شعر محمد حسين آل ياسين (دراسة موضوعية فنيَّة)، صاحب رشيد موسى، ط1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 2000م: 223.

التي يبذرها في الوسط بوصفها نسقاً يستحثُّ النصّ على الولوج في المقدَّس بعد أن ولج في المبدع؛ ليشكِّل بنيةً "إبداعية/ قدسيَّة")[1].

إنَّ ارتباط الصورة المحليَّة – **الفاو**- بمعالم النصّ القرآني هو المغزى العلاميّ لخاصية (التفرُّد) – كما أشير لها- استغل الشاعر خصوصيَّة النصّ؛ بغية إسباغ شعريته ببُعد علاميّ يتراءى في بنيته أثر النصّ الجمالي المستوحاة فنيته مما وهبه إياه الأثر القرآني:

ياأختَ مريمَ إذْ أتَتْ بوليدِها والشعرُ فوقَ لسانهِ عملاقُ

إنَّ الإثراء اللفظي والدلالي الذي منحه النصّ القرآني في مضمون البنيَّة التناصيَّة للنصّ الشعريّ المتمثل بآلية (القرآنية) لهو من الالتفاتات التي أشعلت الصورة المحليَّة – الفاو- جذوتها في إيقاد ذاكرة الشاعر على توظيف هذه الآلية في شحن نصه بمؤثرات فنيَّة يكون استجلاء الشعريَّة فيها أمراً يسيراً؛ لأنها – القرآنية- (تسهل أمر اكتشاف مرجعية النصّ من دون عسر ... فضلاً عن تهوين عملية فك الشفرة النصيَّة وإجراء المقاربة الدلالية بين النصّ الجديد (الآخذ) والنصّ القديم (المأخوذ)؛ لتكون عملية إبلاغ النصّ واستقباله هينةً لينةً على المتلقين)[2]، وكلٌّ يبقى ضمن حدود المُعطى الشعريّ الذي أثارته الصورة المحليَّة – الفاو- وحفَّزت قريحة الشاعر على إنتاجه بهذا النحو.

إنَّ حدود الانعطافات الشعريَّة التي تمدُّ بها الصورة المحليَّة النصَّ؛ بغية استكناه المُعطى الجمالي لإيحاءاته الشعريَّة التي أُنتج بها، لاتقف عند تخوم المرجعية القرآنية فحسب، وإنَّما تتعدى ذلك إلى أبعادٍ علاميَّة أخرى تتماشى مع طبيعة الظروف التي تُحيط بالشاعر وتدفع بمنابعه الشعريَّة على توظيفها نصيّاً. فالظروف التي تحيط بحياة الشاعر تبقى تشكل تحدّياً يدفع بتلك المنابع على الاستزادة من زخم الأحداث في تشكيل مدلولات تبرز فيها قيم الشعريَّة على نحو أكثر قوةً وإيحاءً؛ لأنَّها (تجميع

(1) تأصيل النصّ (قراءة في إيديولوجيا التناص): 181.

(2) تأصيل النصّ (قراءة في إيديولوجيا التناص): 182.

لمستويات متباينة من التجربة لكي يوجد الشاعر في وعي القارئ (حدسه الأصلي))[1]، ومن خلال تتبع المنجز الشعريّ للشاعر آل ياسين في مسيرته الشعريَّة، لوحظ أنَّه ينحو باتجاه تعدد روافد شعره التي يستقي منها موضوعاته، وكان من بين هذه الروافد الحقل السياسي ومايمكن أن يشكله من منعطف في تاريخ رؤاه الشعريَّة المنبثقة من واقع السياسة، ولاسيما في الموضوعات التي تخصُّ قضايا العرب الرئيسة، وفي مقدمة هذه القضايا المحوريَّة (القضيَّة الفلسطينية)؛ المستندة على قيمة (القدس) وإرثها التأريخي والديني؛ بوصفها منطلقاً فنيّاً يهبُ الشعراء مفاهيم رمزيَّة ينهلون منها صور الفداء والأخوة في ترسيم معالم النصّ، وكان آل ياسين من بين الشعراء الذين اتخذوا من هذه القضيَّة فضاءً تحلِّق به الرؤى الإبداعيَّة المنتجة ببُعد علاميّ يميط اللثام عما تمثله **(القدس)** – بوصفها صورة محليَّة لها حدثها المميز- من أهمية كبرى تتصدر أولويات المشهد الشعريّ المُعاصر، وهذا القول تدعمه الإضاءات الشعريَّة التي استنار بها الشاعر في نصّه **(ياتوأم القدس)** إذ يقول: (من البسيط)[2]:

وثـمَّ في القُدسِ أطفالٌ حجارتُهمْ ... تُعيدُ للأرضِ حقاً ظلَّ مُستلبا

وفتيةٌ يئسُوا من أهلِهم عَرباً ... فأقسموا أنْ يبيتُوا وحدَهُم عربا

لم يسألوا الناسَ أسيافاً يُصالُ بها ... فدونَهُمْ حجَرٌ من عزَّةٍ وهبا

كأنَّها اجتمعتْ في كفِّ واحدِهمْ ... كرامةُ الأمَّةِ العسرَاءِ إذْ خصبا

***

إلاَّكِ يادُرَّةَ الدُنيا وزهرتَها ... فقدْ شددتِ بعرقٍ عرقَهُم سببا

---

(1) حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي- الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبيَّة)، كمال خير بك، ط1، 1982م: 186.

(2) ديوان آل ياسين، د. محمد حسين آل ياسين، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م: 62-63.

دمـــاءُ أبطالـــكِ الغُـــرِّ الأُلى بـــذلُوا قـــدْ أبـدعَتْ في فلسـطينٍ لها نسـبا
خطتـــهُ أقـــلامُ أطفـــالٍ مروَّعـــةٍ درســـاً وعتـــهُ أمـــانيهُمْ فـــما صـــعبا
شـــبُّوا رجـــالاً فلـــمْ يســـتأذِنُوا أحـــداً ففـــي حجـــارَتِهم أمّاً رأوا وأبـــا

يتعلق نصّ الصورة المحليَّة هذا بأحداث سياسية مرتبطة بما جُبِلَ عليه الإنسان العربي والإسلامي على حدٍّ سواء، الذي جعل (القدس) رمزاً علامياً يدخل في منظور الذاكرة الحلمية التي جعلت من القدس فردوساً مفقوداً، وحلماً ضائعاً يدأب العرب والمسلمون لإرجاعه.

إنَّ هذا النصّ موقّع بمفهوم سيميائي تمثّل (الحجارة) في فلسطين بُعده العلاميّ الدال على استمرارية النضال وديمومته، والقدس في هذا النصّ تكتسب رمزيتها من ملمحين مهمين:

أحدهما: يتمثل في أنَّها عصبُ القضيَّة الفلسطينية عند العرب.

والآخر: السعة اللفظية التي أُنتج بها النصّ.

وهذان الملمحان يصلان بالقارئ إلى أنَّ الشاعر توجَّه في رؤاه الإبداعيَّة صوب ماتتميز به (القدس) من إشارات زاخرة بالمعطيات الدالة على حجم واقع المأساة التي تمركزت أحداثها في ذاكرة العرب والمسلمين التي تمحورت حول هذه البقعة الجغرافية؛ بوصفها حُلماً أثيراً أقضَّ مضاجعهم وجعلهم يشعرون بالقصور والخذلان تجاهه؛ الأمر الذي حفَّز الشعراء العرب ومن بينهم الشاعر محمد حسين آل ياسين على إعادة إنتاج تلك الواقعة على نحو علاميّ؛ لتتماشى مع رغبته في التعبير عن رؤاه الخاصة بعيداً عن التجريد والتعميم[1]، ولعلَّ استدعاءه (للحجارة) يمثل حادثة ذهنيَّة ترتبط بالإحساس؛ لكونها العلامة المنضويَّة في حقل الموروث السياسي والنضالي عند العرب،

---

(1) ينظر: مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنيَّة)، محمد ارحومة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م: 111.

وهي تُسهم في استحضار ذلك الموروث الذي يجعل أفق انتظار القارئ جاهزاً للاستجابة والتفاعل الإيجابي[1]؛ لكونها تحتفظ بشيء من مقتطفات الواقع وأساسه المادي الذي انبثقت منه رؤى الشاعر وإحساسه الفنيّ والعاطفي بإزائها[2].

إنَّ المنطلقات الشعريَّة عند محمد حسين آل ياسين لم تكن لتقف في منطقة إبداع موحدة؛ لأنَّ (جوهريَّة التعبير الشعريّ تتجلى في التعبير عن الوجود الإنساني)[3]، فكان الأمر يُحتِّم على الشاعر التوجُّه صوب المناطق التي يمكن أن تُسهم في زيادة الثراء الشعريّ لديه وتجديد مضامينه من خلال الإفادة من المحفِّزات الشعريَّة في استثارة قدراته التي ترفض الوثوب في حدود يمكن أن تخلق في نصوصه اجتراراً وتكراراً، إذ كان لفن العمارة حضورٌ جالبٌ لمقومات الشعريَّة التي تستحوذ على المساحة الكبرى في نصّ الصورة المحليَّة المتخذ من (**مسجد آل ياسين**) عنواناً دالاً على مضمونه إذ يقول: (من الوافر):

وصرحٌ بالتقى سمقَتْ ذُراهُ ... فكادَ يمسُّ أطرافَ الجنانِ
تحجُّ له الملائكُ والبرايا ... وتحرِمُ عندَهُ السبعُ المثاني

***

بكلِّ حجارةٍ منهُ لسانٌ ... تجلَّتْ فيه معجزةُ البيانِ
حكَتْ لبِنَاتُها لا عن بناءٍ ... شأى الدُنيا ولكنْ عن زمانِ
إلى أنْ أينَعَتْ فيه رياضٌ ... سقاها بالمُنى صوتُ الأذانِ

***

---

(1) ينظر: تأصيل النصّ (قراءة في إيديولوجيا التناص): 203.

(2) ينظر: الصورة والبناء الشعريّ، محمد حسن عبد الله، ط1، القاهرة، 1981م: 31.

(3) مشكاة المفاهيم (النقد العربي والمثاقفة)، محمد مفتاح، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ت): 156.

فيـــاورعَ البُنـــاةِ وقـــدْ تسَـــامَوا بتـــأريخٍ: ويـــــاورعَ المغـــــاني
لهُـــمْ في النـــاسِ مجـــدٌ مـــن علـــومٍ فـــزادُوهنَّ مجـــداً مـــن مكـــانِ
بحـــبِّ محـــمَّدٍ والآلِ زُفَّـــتْ لمســـجدِ آل ياســـينِ التهـــاني

إنَّ دلالة العلامات التي أشاعها الشاعر في بناء النصّ تشير بوضوح إلى معرفته بالتفصيلات الدقيقة التي تتضمنها صورته المحليَّة – **مسجد آل ياسين**– التي لايمكن الوقوف عند حدود تأويلها، ما لم تكن هناك معرفة دقيقة بمقصديَّة الشاعر التي جعلت (حاسة بصره تستجيب إليها فتنقلها إلى أماكن المعالجة في الذهن؛ لتحيلها إلى هذا الكائن الغريب الذي يسمى القصيدة الشعريَّة)[1].

إنَّ مرجعية هذا النصّ تُحيل قارئها إلى نقطة التمركز التي فرضت سطوتها على قريحة الشاعر في استجلاب قيم شعريَّة تتناغم مع خصوصيَّة صورته المحليَّة التي كان فن العمارة المحفِّز الأساسي في ضخ النصّ بروح الشعريَّة المجتَلبَة من انفتاح المساحة السيميائيَّة التي أثرت النصّ بدلالات خصبة متأصلة فيها روح المعنى وانفتاحه على الحدث الواقعي للصورة المحليَّة المتميزة بخصوصيتها وفرادتها في شعر آل ياسين؛ بحكم انتمائه الشخصي والعاطفي لإرثها المكاني والديني على حدٍّ سواء.

إنَّ صفات المنبع الشعريّ لدى محمد حسين آل ياسين تتنوع بأوراقها الشعريَّة التي توجِّه مسارات البوح الإنساني للولوج إلى عمق الذاكرة؛ لتنهل من دلالاتها التراثيَّة الحيَّة تشكيلات جماليَّة تستأثر بروحية الصورة المحليَّة في التغلغل إلى عمقها – الذاكرة – واستنطاق البُعد العلاميّ الذي أغنت به فضاء تلك الصورة، ولعلَّ ذلك مايؤشره نصّ **(محافظة بابل)** الذي يقول فيه: (من الخفيف)[2]:

(1) مفاهيم موسعة لنظريَّة شعريَّة (اللغة– الموسيقى– الحركة)، (نظريات وأنساق)، د. محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010م: 2/ 324.
(2) ديوان العهد الثالث، محمد حسين آل ياسين: 88-89.

مــن هُنــا أطلــقَ الزمــانُ الإِشــارهْ فزهــا الكــونُ رافــلاً بالبُشــارهْ

فعــلى "بابــلٍ" وطيــبِ ثراهــا عبقَــتْ في الوجـودِ أسـمَى حَضـارَهْ

علَّمتْ كيـفَ يحـرسُ "الأسـدُ" الـرَّا بِـضُ فيهـا – مـن غـدرَّةِ الشرِّ – دارهْ

وأطلَّــت مــن "الجنــائنِ" بــالعزّ عــلى الفكــرِ كــي تهــدَّ حصــارهْ

***

لمْ يــزلْ طينُهَــا الــذي خلَّــد اللَّــو حَ يمــدُّ الأبطــالَ مجــدَ الحجــارهْ

تأتي دعائم الشعريَّة في هـذا الـنصّ في سلسـلة مـن الالتقاطـات التـي رصـدها الشاعر من مواكبته لحيثيات وأحداث هذه الصورة المحليَّة – **محافظة بابـل**-؛ بوصـفها نسقاً مكانياً يشتمل على معطيات واقعيَّة وأحداث لاتتوافر في سواه؛ الأمر الذي جعـل الشاعر ينفتح على تأريخيته وما أصبح يمثله اليوم مـن قـيم اعتباريـة وتشـكيلات فنيَّـة أخذت مداها في شعريَّة النصّ عبر الآلية الفنيَّة التي أفاد منها الشاعر في تحويل واقعيتها إلى علامات تميزت بحضورها الجمالي الـذي تمظهـر في حضـور (أسـد بابـل، والجنـائن المعلقة) وغير ذلك من محشدات الكثافة البصريَّة التي رصدتها عدسة الشاعر وأحالتهـا إلى قيمٍ جماليَّة تعكس دور التواصل الدينامي بين الشـاعر ومتلقيـه الـذي يتخـذ البُعـد العلاميّ آلية لكشف الحـراك التصـويري الشـعريّ الـذي يـوفر للـنصّ (طاقـة تـدليلٍ وتشعير خصبة تشدُّ ذهن التلقي إليها وتدمجه بها)[1].

إنَّ مساحة الشعريَّة المتحققة في فضاء الصورة المحليَّة التي وظِّفت نصيّاً في شـعر آل ياسين آخذة بالتوسع في اختلاف مشارب الإبداع التي نهـل منهـا الشـاعر مقوماتـه الفنيَّة التي تجسدت في رؤاه المبدعة المشاعة في النصّ؛ لكونه – النصّ – مسرحاً يعبر عن الممارسة الدلالية التي تُعدُّ نظاماً متميزاً يخضـع للتصـنيف، ويعيـد للخطـاب الشـعريّ

(1) العلامة الشعريَّة: 132.

طاقته الفاعلة[1] من خلال صياغة التعبيرات التي تتمتع بعلاقات أسلوبية قائمة على الاتصال الفنيّ الذي يشيعه في متنه؛ لأنّه لايمكن التصور بأنّ هناك شعريَّة منعزلة عن النصّ تماماً[2]، فهي في جوهرها تفنن في إجراء تلاعب لغوي قادرٍ على دفع المتلقي؛ ليكون جزءًا فاعلاً من مكملات وجودها الفعلي ونجاحها الفنيّ[3]، ومن هذه النقطة جاءت انطلاقة الشعراء لإدامة مضامينهم بالبُعد العلاميّ متخذين إياه وسيلة لتكثيف الأثر الجمالي الذي يشحن (التعبير بقوة إبلاغٍ فنيَّة تنقل التلقي من حدود الاستقبال المطمئن إلى الاستقبال المفاجئ على النحو الذي ينكسر فيه أفق توقع القارئ ويربك طمأنينة الاستقبال ويفتح التلقي على رؤية جديدة تُجدد الحيوات المركزيَّة في مستقبلات المتلقي وتنشطها، بما يجعلها قادرة على احتواء المفاجأة)[4]؛ وهذا الأمر يحدو بالشاعر إلى البحث عن منطقة اشتغالٍ يمكن لها أن تثير فيه رغبة الولوج إلى عوالم تدفع بمخيلته نحو الصياغات الفنيَّة التي تتعزز فيها قيم الشعريَّة، ولعلَّ نصّ **(جامعة بغداد)** ينحو بهذا الاتجاه الذي رسمه الشاعر إذ يقول: (من السريع)[5]:

حَطَّ علـى شُرفَاتِها الزمـانْ   وزغـردتْ حضـارةُ الإنسـانْ

فهـي علـى سفرِها عُنـوانْ   جامعـةٌ كِتابُهَـا القُـرآنْ

***

أوَّلُ حـرفٍ خُـطَّ في كتـابِ   أوَّلُ رقـمٍ خُـطَّ في حسـابِ

---

(1) ينظر: بلاغة الخطاب وعلم النصّ: 69.

(2) ينظر: تحليل النصّ الشعريّ (دراسة ماوراء نقدية في البنيوية العربية)، سعيد عبد الهادي المرهج، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م: 35.

(3) العلامة الشعريّة: 161.

(4) العلامة الشعريَّة: 161.

(5) ديوان أساطير الأولين (محمد حسين آل ياسين)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م: 123-124.

تعَانقَا هُنَا علَى التُّرابِ فانداحَ للإبداعِ ألفُ بابِ
جامعةٌ تزهو على الأحقَابِ بأروعِ العلُومِ والآدابِ

***

في بابلٍ كانتْ لها الجذورُ وبرعمَتْ في روحِهَا آشورُ
وامتدَّ بالإسلامِ فيها النُّورُ لَّما بنى بغدادَهُ المنصورُ
منارةٌ جلَّ لها العبورُ فازدحَمتْ بدربِهَا العصورُ

***

على ثرى الفداءِ والجهادِ وفي ظلالِ العزِّ والأمجَادِ
بينَ الفُراتِ أصلُ كلِّ وادِ ودجلةٍ مَنهلُ كلِّ صادِ
قامتْ فشعَّتْ في ربُوعِ الضَّادِ جامعةٌ تنمي إلى بغدَادِ

انفتح الشاعر في هذا النصّ على مجموعة من التداعيات التي تكتنزها الذاكرة الجمعية المرتبطة بالشاعر وقارئيه في إسباغ دلالات شعريَّة تأخذ مداها التأويلي في منظومة القراءة؛ كونها تمثل (التشكيلات التي تخاطب البصر، حتى أنَّها لتُصبح منبهاً بصريَّاً فضلاً عن كونها منبهاً لغويَّاً، وهذا عنصرٌ يحتاج إلى جهد مضاعف من القارئ حتى يستطيع تأويل عنصر اللغة وعنصر الإدهاش الكامن في التشكيل البصري للنص، وكأنّه لايقف أمام نص لغوي وإنَّما أمام نص تشكيلي)[1] وهذا القول ينطبق على القارئ الذي لايملك مرجعية فكريَّة تجاه مايمثله هذا الصرح العلمي بالنسبة للعراقيين.

فالصورة المحليَّة المتمثلة بـ**(جامعة بغداد)** من حيث أنَّها مشهد بصري من موجودات الواقع كان له حيز فنيّ في إثارة مدخرات الشاعر التي تتناغم مع قيمة هذا

(1) جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، د. موسى ربابعة، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2000م: 150.

الصرح علمياً وأكاديمياً، وإنَّ المفاهيم المبثوثة في هذا النصّ منسجمة مع رؤى الشاعر الإبداعيَّة؛ كونه ابناً لهذه المؤسسة، وهو عارف بحقيقة موجوداتها ومكانتها وماتمثله من قيم علمية وروحية بالنسبة لأبنائها، فجاء توظيفه لها على هذا النحو الرمزي الذي يتوسم بالعلامات الدينية والحضارية والتاريخيَّة والاجتماعية؛ لتكون بمثابة الحاضنة لهذا الإرث العظيم المتمثل بـ(بابل وآشور ودجلة والفرات) وغيرها من الموروثات التي استأنس بها الشاعر في بث علاماته داخل النصّ وهذا مايمكن أن يُصطلح عليه اجتراحًا بـ(المنبع الأكاديمي).

إنَّ الصورة المحليَّة؛ بوصفها نسقًا مكانيًا خاصًا من مرصودات الواقع اليوميِّ تتميز بأن لها (حساسيتها وجماليتها في الأفضية الإبداعيَّة... حيث تتحول داخل نطاق هذه الأفضية إلى حيوات لها أنشطتها وفعالياتها ووظائفها المتنوعة، وتكتسب أهمية خاصة في علاقتها بالمبدعين الذين ينفتحون على حساسية الأمكنة وجمالياتها وشعريتها ويتوغلون في مجاهيلها بحثاً عن أسرارهم الإبداعيَّة)[1]؛ لتكون أنموذجاً علامياً يستجيب للمناخ الشعريّ ضمن ضوابط حكمية متعالقة مع واقعها وطبيعة أحداثها – الصورة المحليَّة– التي يستعيد الشاعر من خلالها روحية تلك الصورة تأريخاً وفضاءً، فضلاً عن الإفادة من محتواها الفنيّ في رسم العلامات داخل النصّ؛ بغية الكشف عن سرِّ وجودها الفعلي بأسلوب تصويري جمالي تتضح في تفكيك شفراته العلاميَّة التجربة الإبداعيَّة في محتواها الإنساني[2]، ويبدو أن نصّ الشاعر الذي وسمه بـ**(العراق)** يندرج في أفق هذا المضمون إذ يقول:(من الرجز)[3]:

حينَ استدارتْ دورةُ الأيّامْ   بأمرِ ربِّ الأرضِ والأنامْ

(1) شيفرة أدونيس الشعريّة: 88.

(2) ينظر: شيفرة أدونيس الشعريَّة: 88-89.

(3) ديوان العهد الثالث: 95-97.

كـــان العـــراقُ – دونَ كــلِّ بُقعَــةٍ – مبتـــــدأَ الوجُـــــودِ والخِتـــــامْ
حضـــــارةٌ تردِفُهـــــا حضـــــارةٌ رائـــدةٌ مـــن ألـــفِ ألـــفِ عـــامْ
حــــواءُ أغـــرَتْ بـــالعراقِ آدمـــاً فبيتُـــــــــهُ أوَّلُ مايُقـــــــامْ
أُولى الرســـالاتِ عـــلى تُرابــــهِ تتابعـــــتْ بـــالوحيِ والإلهـــامْ
نـــوحٌ مـــع الطُوفـــانِ في رِحابـــهِ يغســـلُ منهـــا الـــرِجْسَ والحَـــرامْ
ونـــارُ إبـــراهيمَ فـــوقَ أرضـــهِ ترسِـــمُ للمســـتقبلِ الســـلامْ

***

جبالُـــــهُ تحضُـــــنُهَا ســـــهولُهُ ســـــماؤُهُ ومـــاؤُهُ تُـــــؤَامْ
فـــإنَّ تَكُـــنْ لبابـــلٍ جنـــائنٌ تُشـــامُ بـــالعينِ ولاتُـــرامْ
ودُونَهـــا زقـــورةٌ شـــامخةٌ تُفْصِـــحُ عـــن ذكـــاوَةِ الإفْهَـــامْ

***

ألمْ تكُـــنْ هِـــمَّةُ أَهلِيْـــهِ ومَـــا قـــاومَ فيـــهِ الظُلـــمَ والطُّغَـــامْ
في الكـــــربلاءاتِ وماســــطَّرَهُ ملاحِمَـــــاً تعبَـــــقُ بالضرَّامْ
وخـطَّ في "العشــرينِ" فجـرَهُ الـذِي يُشـــرِقُ عِـــزّاً رائـــعَ الأحـــلامْ

جاء انسجام نصّ الصورة المحليَّة هذا متوافقاً مع رغبة الشاعر الـذي اتخـذ مـن (**العراق**) عنواناً عريضـاً في اسـتعراض المنـابع التصـويريَّة التـي سـبق أن ورد منهـا في نصوص ذات مشارب متعددة سبق ذكرها، وهذا يعني أن الشاعر اجتهد في بناء الـنصّ على نحوٍ يُكسب البُعد العلاميّ لصورته المحليَّـة – **العـراق**- خصـائص تكوينيـة فنيَّـة تحكم الخطاب الشعريّ وتكسبه صـفة أدبيـة في تمثلاتهـا الجماليَّـة؛ لأن عمليـة الإنتـاج

الشعريّ تعمل على تنظيم الدوال المتفاعلة مع بعضها[1] التي يرصدها القارئ؛ نتيجة (تفاعله بالعلامات التي يتألف منها المنطوق الإبداعي، ففي القراءة يقوم الذهن بتخيل الأشياء التي يرمز إليها النصّ، وتحيل إليه الإشارات فتنبعث جرّاء ذلك تصورات يتحقق منها وبها النصّ)[2] الذي سعى الشاعر إلى شحنه بالمؤثرات التي تتجلى بها سمات الشعريَّة على اختلاف منابعها ومستوياتها الفنيَّة متقدمة على ذلك (القرآنيَّة) التي بزغت ملامح رفدها للنصّ من القصص القرآني المتمثل في سيرة آدم وحواء (عليهما السلام) وقصة الغواية المشهورة، وطوفان نبي الله نوح ﷺ، فضلاً عن قصة النار التي غدت برداً وسلاماً على سيدنا إبراهيم ﷺ[3] وهذه الالتقاطات القرآنية من شأنها الارتقاء بالمدلول الشعريّ الذي يمنح النصّ (الحركة المتجددة فإذا المعنى الذهني هيئة... وإذا الحالة النفسية لوحة أو مشهد)[4] فضلاً عن المنبع الحضاري والإرث التأريخي والجغرافي والبُعد النضالي والجهادي والثوري الذي يمثل حقيقة أحداث الصورة المحليَّة ووقائعها التي دفعت الشاعر إلى استقطابها في مجمل الرؤى الإبداعيَّة التي ارتسمت في علامات هذا النصّ الغني بالتقاطبات السيميائيَّة التي سلخ الشاعر معطياتها من مفاصل صورته المحليَّة وحدثها الواقعي الذي يفتح حقل المقروئية أمام تحريضات النصّ التي تنحو بالقارئ إلى تتبع مفادات البُعد العلاميّ التي يتوشح بها النصّ؛ للوقوف على قراءة تقترب من الإضاءات الخفيفة التي يراود بها الشاعر قارئه في كشف مرجعية النصّ وإظهار المكامن الخفيَّة له التي تجيب على الأسئلة والتوهيمات الممكن الوقوع بها؛ لتتحقق جماليَّة التلقي بنحوها الاصطلاحي بوصفها (نظرية توفيقية تجمع بين جماليَّة النصّ وجماليَّة تلقيه استناداً إلى تجاوبات المتلقي وردود فعله باعتباره

---

(1) ينظر: الشعر العربي الحديث (3) الشعر المعاصر، محمد بنيّس، ط2، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1996م: 111.

(2) النصّ الأدبي (تحليله وبناؤه) مدخل إجرائي، د. إبراهيم خليل، ط1، عمان، 1995م: 13.

(3) تنظر السور الكريمة: البقرة: 35، العنكبوت:15، الأنبياء:69.

(4) التصوير الفنيّ في القرآن، سيد قطب، بيروت (د.ت): 199.

عنصراً فعَّالاً وحيَّاً، يقوم بينه وبين النصّ الجمالي تواصل وتفاعل فنيّ ينتج عنهما تأثر نفسي ودهشة انفعاليَّة، ثمَّ تفسيرٌ وتأويل، فحكم جمالي استناداً إلى موضوع جمالي ذي علاقة بالوعي الجمعي)[1].

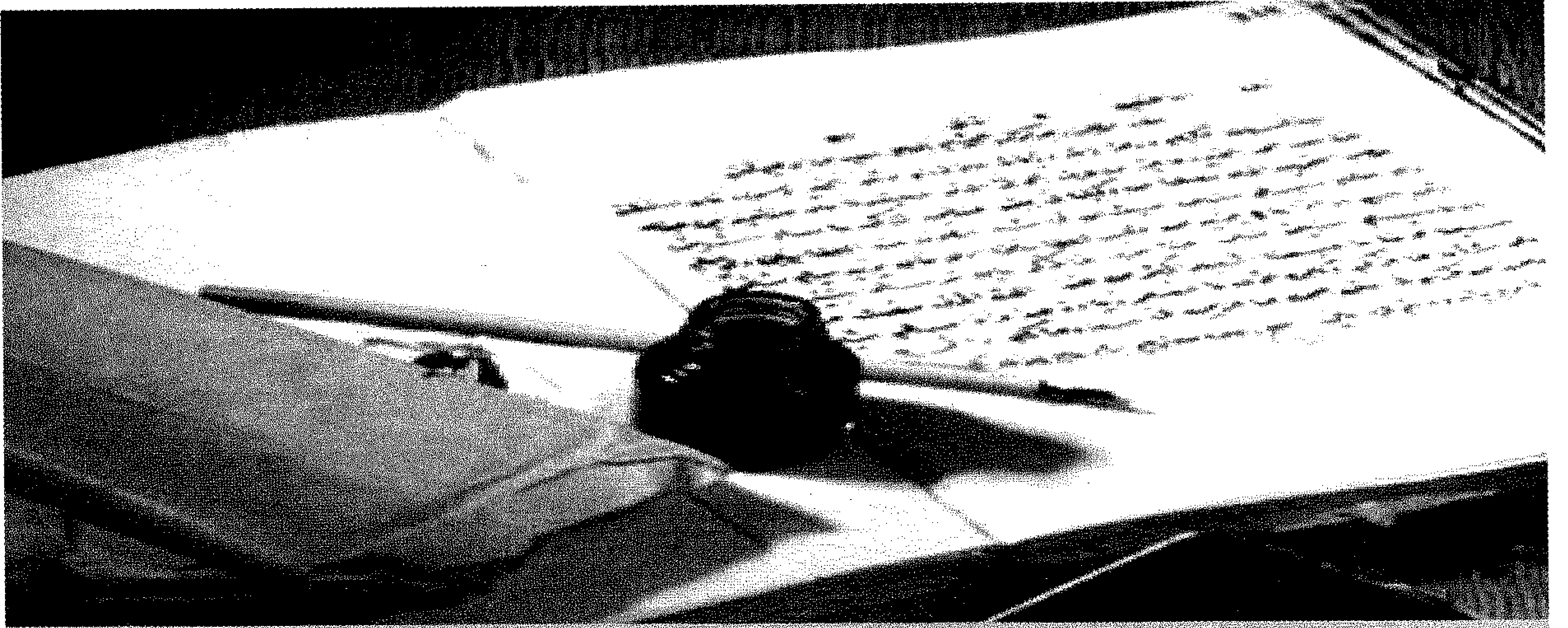
إنَّ أفق الاستنتاج يذهب بالقول: إنَّ الصورة المحليَّة في شعر آل ياسين احتضنت المنابع الشعريَّة بأوجه عدَّة منها مايتعلق بالقرآنية وأثرها العلامي في النصّ الشعريّ ومنها مايتعلق بالمنابع الأخرى المتمثلة بالسياسي والتأريخي والجغرافي، والاجتماعي وحتى ماإصطلح عليه المنبع الأكاديمي، إذ تجلَّى الصوغ الفنيّ الذي توسل بهذه المدلولات في وضع تشكيلات جماليَّة تتعزز بها قيم الشعريَّة التي تفسر أجزاء النصّ عبر تجلياتها العلاميَّة، ويتم ذلك من خلال الكشف عن شبكات اتصاله – النصّ – وعلاقاته الترابطية التي كوَّنت الجماليَّة، فضلاً عن وصف العلاقات الداخلية والخارجية لبنيته؛ ممَّا يقوم إلى شرح مظاهر التواصل المفاهيمي المتأتي من استعمال اللغة وما ينزاح عنها داخل فضاءاته المُؤشَرَّة في حدود البُعد العلاميّ ودلالاته الفنيَّة[2]*.

---

(1) النصّ وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2005م: 17.

(2) ينظر: شعريَّة النصّ عند الجواهري (دراسة تحليلية)، أطروحة دكتوراه، علي عزيز صالح الزهيري، جامعة بغداد، كلية التربية-ابن رشد، 2007م: 10.

* للمزيد من الصور المحليَّة ينظر: ديوان العهد الثالث: قصيدة (حديثة): 19، محافظة القادسية: 90: محافظة ذي قار: 92، وينظر: ديوان الصُحف الأولى: قصيدة (تعزّ): 13، (مصر): 16، وقبلة على جبين عدن: 14.



الفصل الثاني

الصورةَ المحليَّةَ في الشعر الحُرِّ

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليُوميَّةِ والبُعدِ العَالميِّ

2

المبحث الأول

الصورة المحليَّة نمطيَّة للمغايرة في النصّ الشعريّ (بدر شاكر السيَّاب أنموذجاً)

نمطيَّة المغايرة في النصّ الشعريّ:

إنَّ الخطاب الشعريّ الجديد الذي بدت ملامح ظهوره سنة 1947م في العراق[1] لم تَعُدِ القراءات الانطباعيَّة الذاتيَّة ملائمة لموضوعاته المطروحة التي تستلزم قراءة نقدية غير ذاتيَّة تعالج النصّ بوصفه تشكيلاً ذا قيمة فنيَّة تتطلب استيعاباً واضحاً وفهماً دقيقاً لمحور التأسيس الذي بُنيت على أساسه القصيدة الجديدة آنذاك؛ كونها تمثل أنموذجاً ذا عمق معرفي يفترض قراءة النصّ على أنَّه إشارة دالة إلى واقع ذي بعد ثقافيّ معرفيّ يستند إلى إحاطة شاملة بمرجعية النصّ وطرائق إنتاجه؛ لأنَّ (أية قراءة مهما كانت جديتها لا يمكن أن تنجو من المفارقات الإشكالية التي يظن النصّ الحداثي يواجهها بها[2]) وربَّما يكون هذا القول دعوة إلى التأني والتأمل في قراءة النصّ الحداثي الذي له من المدلولات المعرفيَّة ما يشي بقدرة الشاعر المُعاصر على إحداث تغيير ليس في لغة القصيدة وشكلها المعاصر فحسب وإنما يصل ذلك إلى مضمونها، ولعل من بين ما رصد في الأنموذج المنتخب – بدر شاكر السيَّاب – من تغيير في مضمون القصيدة المُعاصرة هو اتخاذ الصورة المحليَّة نمطاً من أنماط المغايرة في شعره عبر توجيه النصّ الشعريّ فنيَّاً بما ينسجم ومتطلبات التطور الحضاري والثقافي[3]، وبهذا المفهوم تكون المغايرة نمطاً

(1) ينظر: قضايا في الشعر المعاصر، نازك الملائكة، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م: 21.

(2) دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2001م: 8.

(3) ينظر: الرمز في شعر السيَّاب (ديوان أنشودة المطر أنموذجاً)، مناف جلال عبد المطلب، الموسوعة الثقافية الصغيرة 71، دار الشؤون الثقافية، بغداد: 8.

تصويرياً فاعلاً في الإبداع الشعريّ يقف الناقد عند حدود عوالمه التي تسهم في توجيه عمقه اللغوي الحضاري – المعرفي – وتفكيره الفلسفي نحو التأصيل[1] أي أن لهذا المصطلح جذوراً تاريخيَّة ذات عمق تأصيلي مرتبط بالذائقة، لذا وجد الشاعر المعاصر – وهو يؤسس للتغيير – ضالته في هذه المركزية؛ لتكون رافداً من روافده الإبداعيَّة؛ لتغدو الصورة المحليَّة إحدى تشكيلاتها المُنتجَة من تواشج الواقع مع العلامة التي تمنح المبدع طاقة تعبيرية بإمكانها إرضاء رغبته في الولوج إلى عمق الإحساس الفنيّ وخلق منابع تصويرية لم يكن الخطاب النقدي العربي المعاصر محتفياً بها قبل هذا الوقت؛ بغية إفادة العمل الإبداعي منها – المغايرة – في اجتذاب الناقد نحو الأُطر الجماليَّة للصورة المحليَّة[2]، ومن ثمَّ يشرع في بيان المفاهيم التي استقاها من المعطيات التي منحهُ إياها الشاعر في هيكلية النصّ وعمقها الفنيّ وتداخلها في بنية النسق الاجتماعي؛ لأنَّ الشاعر بإمكانه (أن يتصور الواقع وأن يجسده على نحو يبرز الحقيقة في قوتها[3]) وهذا ما أراد السيَّاب تحقيقه في أكثر نصّوصه؛ لأنه عُرف بتوجهاته الواقعية التي ترفض التقليد وتؤسس لمرحلة جديدة تكون أكثر استيعاباً وشمولية لمتطلبات عصره واحتياجات مجتمعه[4]؛ ليعمل على إعادة ارتباط الجماهير بالقصيدة العربية من خلال إدخال تفاصيل الحياة اليوميّة؛ لتتحول إلى رموز ودلالات ذات بُعد علاميّ[5]، وتمحور حول هذا المنظور نصّ **(في السوق القديم)**[6] الذي يقول فيه :

---

(1) ينظر: شعريَّة المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السيَّاب)، د. إياد عبد الودود الحمداني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م: 5.

(2) ينظر: م.ن: 9.

(3) الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ط8، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2009م: 14.

(4) ينظر: بدر شاكر السيَّاب حياته وشعره، د. عيسى بُلاطه، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007، م: 97.

(5) ينظر: مقدمة ديوان بدر شاكر السيَّاب، دار العودة، بيروت، 2005م: 1/ 66.

(6) م.ن : 1/ 283.

اللَّيلُ، والسُّوقُ القديم
خفتتْ به الأصواتُ إلا غمغماتُ العابرين
وَخُطَى الغريبِ وما تبثُّ الريِّحُ من نغمٍ حزينْ
في ذلك الليلِ البهيمْ.
اللَّيلُ والسُّوقُ القديمُ، وغمغماتُ العابرينْ
والنُّورُ تعصرُهُ المصابيحُ الحزانى في شحوب،
مثلَ الضَّبابِ على الطريق.
مِن كُلِّ حانوتٍ عتيقْ،
بين الوجوهِ الشاحباتِ، كأنَّه نغمٌ يذوبْ
في ذلك السُّوقِ القديم.
كَم طافَ قبلي من غريبْ،
في ذلك السُّوقِ الكئيبْ
فرأى، وأغمضَ مقلتيه، وغابَ في اللَّيلِ البهيمْ.

يعدُّ نصّ (في السوق القديم) مـن النصّـوص المرحليَّـة الثانيـة للريـادة الشـعريَّة المُعاصرة من حيث المستوى الفنيّ – بحسب رأي النقاد – [1] وهنا مقصديَّة الشاعر تشير إلى سوق مدينة الرمادي المسقف بالقناطر[2]، ويحدد دلالته الزمنية ليلاً وهـو خـالٍ مـن الحركة اليوميَّة المعتادة، ولا يُسمع فيه سوى ما يصدره السائرون مـن أصـوات فيجـذر الإحساس بالغربة إلى كلِّ من طاف قبله من الغرباء في هذا السوق الكئيب.

(1) ينظر: ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبـار داود البصري، دار الحريـة للطباعـة، بغـداد، 1978م: 16 .

(2) ينظر: بدر شاكر السيَّاب (حياته وشعره)، عيسى بُلاطة: 76.

إنَّ توظيف السيَّاب لنمطية المغايرة بهذه الصورة المحليَّة – **السوق القديم** – مما لاشكَّ فيه أنه يترك أثر التصوير الواقعي ممتداً في بنائية النصّ من خلال التمازج بين التشخيص والتخييل الذي يكمن في إسناد الصفات الإنسانية إلى ما هو جامد التي تظهر في قوله: (**والنُّورُ تعصرُهُ المصابيحُ الحزانى في شحوب**) وقوله: (**كأنَّه نغمٌ يذوب**)؛ مكوناً رؤية شمولية تُظهر عُرى التعالق بين ما هو حقيقي وما هو رمزي؛ لتتضح هذه الرؤية في تأطير عتبتها (العنوان) بهذه التسمية؛ كونها تمثل عنصراً مهماً من مكونات النصّ الأدبي، وبالإمكان عدُّها ممثلاً عن سلطة النصّ وواجهته الإعلاميَّة الكاشفة لطبيعته والمساهمة في فكّ غموضه[1]، فهي تبرهن على أن السيَّاب لم يكن محبَّاً للمدينة، وعدَّها أحد الباحثين من أكبر الرموز في ثنائية القرية / المدينة وكانت سبباً في تخليد السيَّاب لقريته (جيكور)؛ لأنه لم يستطع إرغام نفسه على التعلق بالمدينة[2]، بل وصل حدُّ الكراهية لها أن يصفها بـ(المبغى)؛ لأنَّه لا يجد نفسه فيها إلا غريباً؛ ليصيِّر ذلك إلى كون شعري تمتزج فيه مشاعره بما رآه واقعاً ليقول[3]:

بغداد؟ مبغىً كبير
(لواحظُ المُغنيَّه
كساعةٍ تتكُّ في الجدارْ
في غرفةِ الجلوسِ في محطَّةِ القِطار)
ياجثةً على الثرى مستلقيَّه
الدودُ فيها موجةٌ من اللهيبِ والحريرْ

---

(1) ينظر: هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء2005م: 11.

(2) ينظر: بدر شاكر السيَّاب (دراسة في حياته وشعره)، د. إحسان عباس، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992م: 238.

(3) ديوان السيَّاب: 2/ 100.

بغدادُ كابوسٌ: (رديءٌ فاسدٌ)
يجرعهُ الراقدُ،
ساعاتهُ الأيامُ، أيامهُ الأعوامُ، والعامُ نير
عيونُ المَهَا بين الرُّصافةِ والجسرِ
ثقوبُ رصاصٍ رقشَّتْ صفحةَ البدرِ؛
...
ونحنُ في بغدادَ؟ من طينٍ
يعجنهُ الخَزَّافُ تمثالاً،
دُنيا كأحلامِ المجانين
ونحنُ ألوانٌ على لجِّها المُرِّ[1]

إنَّ السيَّاب رأى بغداد إمرأة غانية يرتادها عابرو السبيل من كلِّ حدبٍ وصوب، وهي مجمع للمستعمرين والطامعين، سياستها متخلفة، وإنَّ شعبها فقير ومسكين وهو أداة طيِّعة بأيدي الجلادين يصيرونهم كما يشاؤون، وكأنَّهم طيِّنة تستجيب لإرادة الخزَّاف.

إنَّ اتخاذ الشاعر من مدينة (**بغداد**) صورة محليَّة له، بإسباغ جملة صفات عليها، تدلُّ على التنعم والترف، ويصيرها إلى ما ينقض ذلك تماماً يجعل عنصر (المفارقة) يطفو على هرم القصيدة، والمقصود بالمفارقة هو (فن قول شيء دون قوله حقيقة، أي أننا في المفارقة نتوصل إلى فهم المعنى المقصود وليس من خلال ما يدل عليه لفظاً، بل بما يكمن

(1) هذه القصيدة نشرت باسم (جيكور المبغى) ولكنَّ الشاعر أبدلها فيما بعد باسم (بغداد)؛ لأنَّ جيكور حلمه الأزلي، ينظر: أزهار ذابلة وقصائد مجهولة (شعر) بدر شاكر السيَّاب، تحقيق وإعداد: حسن توفيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت1985م: 197.

في اللفظ الذي قيل من معنى لم يدل عليه القول)[1]، فبغدادُ في ذلك الوقت فيها مرافئ الجمال والحياة الرغيدة، ما يجعلها بعيدة عن قول السيَّاب، لكنَّهُ انطلق من فلسفته الشخصية في تفسير رؤاه الإبداعيَّة . جاء هذا النصّ بعلاقة تناصية تتناغم مع قول الشاعر علي بن الجهم في قوله:[2]

عيونُ المها بين الرُّصافةِ والجِسرِ جلبنَ الهوى من حيثُ أدري ولا ادري

لتغدو المغايرة في الصورة المحليَّة ذات معنىً مفارق، مسافة التوتر فيه لا تُردم، فبعد أن كانت عند الشاعر القديم صورة للحب، والوصال، ورقة الإحساس ورهافته، تصبح لدى السيَّاب علامة للحزن والشقاء والكراهية ومبغىً لا يمكن القبول فيه؛ فتظهر إثر ذلك فجوة بين البُعد العلاميّ الأول والثاني نتيجة المفارقة النصيَّة التي اتضحت معالمها بشكل أبعد قطبي المعادلة حوارياً؛ لأن السيَّاب وعى أزمات عصره وبيئته وعي تجربة، وتكشفت حقيقتها أمامه، فإذا بها أزمات سياسية واجتماعية[3]؛ فرسم حدود نصّه الشعريّ في إطار ترسيماتها وصورها، ومن دون التركيز على هذه المرجعية تكون المعرفة بأبعاد النصّ غير ممكنة[4]، وهذه وظيفة الشاعر؛ لأن الشعر (هو النصّ الذي يبشّر ويعلّم، أو يفيد ويُمتع، وليست المعرفة إلاَّ انعكاساً مرآتياً لحقائق النصّ الشامل)[5].

---

(1) ينظر: المفارقة والأدب (دراسة في النظرية والتطبيق)، د. خالد سليمان، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان1999م : 15.

(2) ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، 1996م : 13.

(3) ينظر: الحزن في شعر بدر شاكر السيَّاب، د. خلف رشيد نعمان، ط1، الدار العربية للموسوعات، بيروت، 2006م: 48.

(4) ينظر: سيميائية اللغة، جوزف كورتيس، ترجمة: د. جمال حضيري، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2010م : 22.

(5) الشعريَّة العربيَّة، أدونيس، ط4، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2006م : 97.

فثنائية الموت والحياة جذَّرها السيَّاب بالصورة المحليَّة، المكان الذي كان يرى فيه صور الحبِّ،والكراهيَّة،والنور،والظلام،والليل،والنهار،والحياة،والموت،هذه المضامين كلُّها أخذت مداها في ثنائية (المدينَّة/ القريَّة)[1]؛ لأنَّهُ جعل المدينة بمواجهة القريَّة تحت عنوان عريض، من ورائه الحاجة إلى الأمن أهم ما يسوغه[2]؛ لأنَّ هذه الخصوصية مفقودة– في نظره – بالمدينة؛ كون (المدينة كياناً ضيقاً وقاحلاً ... أي أنَّها نقيض لخضرة القريَّة وفردوس الشاعر وموطن خلاصه)[3].

إنَّ نصّوص السيَّاب تتمتع ببناء أسلوبي عالي المستوى تتطلب تأويلاً باطنياً؛ بغية الكشف عن تفرعاتها الدلالية[4]، فرؤيته للمدينة على أنَّها حاضنة (سربروس)[5] المحليَّة المحليَّة تضمر موقفين سياسيين: الأول هو استهداف رأس السلطة المتمثل بالزعيم عبد الكريم قاسم،[6] والثاني: الجفاء النفسي بين الشاعر والمدينة؛ كونها تمثل مكان السلطة ومنطقة نفوذهم وكان بُعدها العلاميّ يشير إلى الموت، والعذاب، والمتاعب وما إلى ذلك من صفات لم تكن محببة لدى الشاعر، ومع ذلك فإنَّ موقف السيَّاب لم يكن

(1) ينظر: أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السيَّاب، د. عبد الباسط المراشدة، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، عمّان، 2005م: 117م.

(2) ينظر: الشعر العربي المعاصر، يوسف سامي اليوسف، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1980م: 79.

(3) مواقف في شعر السيَّاب، قيس كاظم الجنابي، ط1، مطبعة العاني، بغداد، 1988م: 150.

(4) ينظر: البنى الأسلوبية، دراسة في (أنشودة المطر) للسيَّاب، حسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002م: 145.

(5) (سربروس): هو كلب الجحيم ذو الرؤوس الثلاث في الأسطورة الإغريقية القديمة: ينظر: الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيَّاب، د. علي عبد المعطي البطل، ط1، شركة الرّبيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982م: 80-81.

(6) ينظر: بدر شاكر السيَّاب (حياته وشعره)، عيسى بلاطة : 145ـ 147.

واضحاً بما فيه الكفاية تجاه الزعيم عبد الكريم قاسم[1]. وهو في نصّه هذا (**سربروس في بابل**) يقول[2]:

ليعوِ سربُوسُ في الدروبْ
في بابلِ الحزينةِ المُهدَّمهْ
ويملأُ الفضاءَ زمزمهْ،
يمزِّقُ الصِغارَ بالنيوبِ، يُقضِّم العظامْ
عيناه نيزكانِ في الظلامْ
وشدقُهُ الرهيبُ موجتان في مُدى
تخبئ الردى.

توظيف الشاعر في هذا النصّ لـ(بابل) جاء قناعاً لمدينة (**بغداد**) التي يعدُّها البؤرة المكانيَّة الخاصة التي يتحصن بها الزعيم وحاشيته وهي المؤسسة التي تفرض الحصار على الأحرار والعراق بأسره ـ **من وجهة نظره** ـ فضلاً عن كونها الممثل الرسمي للدولة والعاصمة السياسية والإدارية للبلد وهي مكمن صنع القرار؛ لذلك تجلَّت الصورة المحليَّة المتمثلة بـ(**مدينة بغداد**) المرموز لها علامياً بـ(بابل) محطَّمة الأسوار، علامات على الموت والقهر والاستبداد.

إنَّ الإشارات العلاميَّة التي صاغها الشاعر نتجة معايشته للحدث اليوميّ يشي-بالثقافة الواسعة التي يمتلكها من خلال تحليل شبكة العلاقات النصيَّة التي توحي بعدول الشاعر عن الدخول في المباشرة التي تطفئ الإنارة الإبداعيَّة في تجسيد ذلك الحدث اليوميّ الذي عاشت فيه بغداد – بنظر الشاعر – التي تعدُّ الرمز الاساسي للعراق المرموز لها علامياًبـ(بابل) وإنَّها مهدمة يُقتل أطفالها، وتُستباح محلاتُها على يد

---

(1) هناك إشارة إلى أن قصيدة (القميص) هي دلالة علاميَّة لقميص الزعيم عبد الكريم قاسم الذي اغتيل به، ينظر: بدر شاكر السيَّاب (حياته وشعره)، عيسى بلاطة : 144.

(2) ديوان بدر شاكر السيَّاب : 2/ 125.

(سربروس)، فالتعامل مع المدينة بهذه الكيفية جعل من السيَّاب شاعراً سوداوي النظرة، والمفارقة الكبرى في هذا النصّ إنه جعل الوعاء الحاضن لبغداد المُعاصرة أسطورياً[1]، وهذا ما أكده الدكتور عيسى بُلاَّطة في أنَّ بدراً عبر عن عدائه للزعيم قاسم في قصائد أسطوريَّة الإطار، رمزيَّة اللغة[2].

إنَّ الباحث لا يعتقد أنَّ السبب الأوحد هو التواري عن أنظار السلطة، وإنَّما الأمر متعلق بمسألة فنيَّة؛ لأنَّ التصريح والمباشرة يسهمان في إضعاف فنيَّة النصّ وإفقاده قيمه الجماليَّة؛ لأنَّ (الإبداع عملية متشابكة تظهر بشكل نتاج فنيّ أو أدبي يثري الحياة الثقافيَّة، ويثير حوله جدلاً يدخلُ في نطاق النقد الأدبي، يستند في تحليله إلى أصول ثابتة، أو نظريات أدبية حديثة، ولكي يفهم هذا الإبداع لا بدَّ من تحليل شبكة العلاقات هذه، والوصول إلى مكوناتها الأساسية في محاولة لتقديم أحكام نقديَّة موضوعيَّة)[3] وشاعر مثل السيَّاب يمتلك من المؤهلات الفنيَّة، واللغة الناقدة المُعاصرة لا يمكن أن يكون عاجزاً عن إيصال محور قضيته حتى يحتكم إلى المباشرة التي تضعه في زاوية القراءة النقديَّة الواهنة، وإنَّما المقتضى الفنيّ استلزم العودة إلى نمط التصور الحاكم للعلاقة الرابطة ما بين المبدع ومحيطه وهذا ما أكده العالم السيميائي الأمريكي (بيرس)[4].

إنَّ معالجات الصورة المحليَّة بوصفها نمطية للمغايرة تشتمل على سياق ثقافي بمفردات حسيَّة تركت بصمتها في فضاء بصري يمكن عدَّهُ مسرحاً لامتزاج الواقع

---

(1) ينظر: جماليات المكان في شعر السيَّاب، ياسين النصِّير، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 1995م: 170.

(2) ينظر: بدر شاكر السيَّاب (حياته وشعره)، د. عيسى بُلاَّطة : 125.

(3) النقد المعاصر وحركة الشعر الحُرِّ، د. أحلام حلوم، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000م: 37.

(4) ينظر: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، سعيد بنگراد، مجلة شرفات، الكتاب الحادي عشر، منشورات الزمن، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 2003م: 62.

بالخيال؛ لأنَّ الخيال له أثرٌ كبيرٌ في إظهار المعالم الجماليَّة للنصّ ومن دونه تبدو الطبيعة جامدةً مفتقرةً إلى التعبير الدلالي[1] الذي يتجاوز حدودَ الوصف التعبيري المباشر إلى وسائل لا تقل أهمية عنه تتمثل في الإشارات، والرموز، والعلامات وإنَّ النصّ يتمظهر على أنَّه شبكة من العلامات تُدرك أبعاده وأنساقه الدلالية من خلال أثره في إنتاج المضامين وإبلاغها[2]، وما يتأسس على ذلك أنَّ تشكيل الصورة المحليَّة (للقريَّة) عند السيَّاب تتقاطع دلالياً مع نصّوص المدينة؛ لأن رصد البُعد العلاميّ يدلُّ على اتخاذها – القريَّة – علامة للحياة، ومدلول ذلك يتضح في قصيدته: **(جيكور وأشجار المدينة)**[3] فهو يُمايز بين مايحياه هنا وهناك؛ لتتبلور رؤيته في قوله :

أشجارُها دائمةُ الخضرةْ
كأنَّها أعمدةٌ من رخامْ
لا عُريَ يعروها ولا صُفرةْ
وليلُها لا ينامْ
يطلعُ من أقداحهِ فجرهْ

المدينة علامة على الموت فأشجارها ميتة كأعمدة الرخام لاحياة فيها، وإنَّ خضرتها ثابتة على حال واحدة لاتتبدل ولاتصفر؛ والثبات الدائم الذي لايستجيب لمتطلبات التغيير يعني الموت.

لكنَّ في جيكورْ
للصيَّف ألواناً كما للشتاءْ،
وتغربُ الشَّمسُ كأنَّ السماءْ

(1) ينظر: فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة: 53.
(2) ينظر: السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها): 40-61.
(3) ديوان بدر شاكر السيَّاب: 2/ 373.

حقلٌ يمصُّ الماءْ،

أزهارهُ السكرى غناءُ الطيورْ

ناحلةٌ كالصدى

أمَّا قريته (**جيكور**) فهي دالة الحياة وعلاماتها، فحقولها تمص الماء، وطيورها منتشية سَكرى جَذلى تغريدها عذوبة وهديلها موسيقى.

إنَّ الصورة المحليَّة ـ **جيكور**ـ وجدت في هذه الثنائيَّة العصيَّة على الانقطاع في شعر السيَّاب مادة غنيَّة بالمدلولات الإيحائيَّة التي تدفع باتجاه منحها مركزيَّة المفارقة في تشظي مضامينها على منحىً يتقاطع بين المعنى الأول والثاني؛ لأنَّ السيَّاب أسس بُعداً علامياً للمدينة ينتج من سيرورته (الموت) في حين أنَّه أسس للقريَّة روافد الخصب والخضرة؛ لتكون منابع (للحياة) في جيكوره ودلالة علاميتها[1]، وإنَّ عدداً ليس باليسير نحا بهذا الاتجاه من قصائده[2].

إنَّ الصورة المحليَّة في شعر السيَّاب أضحت واحدة من المدلولات التي تشتمل على قدرٍ من الإيحاء؛ من حيث كونها نمطيَّة تعبيريَّة مميزة وسِمَ بها الشعر العربي المعاصر[3]؛ لتغدو قانوناً محورياً تُبنى عليه القصيدة المعاصرة[4]، وعنصراً إضافياً في تحديد القيم الشعريّة للنصّ[5]، لذلك برزت بوصفها ممثلاً لتجليات الواقع المرئي

---

(1) ينظر: البُعد الآخر في أنشودة المطر، ياسين النصِّير، مجلة آفاق عربية، العدد السادس، 1984م: 71.

(2) ينظر: ديوان بدر شاكر السيَّاب، مرثية جيكور2/ 65، تموز جيكور2/ 70، جيكور والمدينة 2/ 73، العودة لجيكور 2/ 78، أفياء جيكور 2/ 275، جيكور شابت 2/ 271، جيكور أمي 2/ 391، مدينة السندباد 2/ 111.

(3) ينظر: الصورة الشعريَّة في ديوان (أنشودة المطر) لبدر شاكر السيَّاب، ماهر دربال: 117.

(4) ينظر: في بنية الشعر العربي المعاصر، لطفي اليوسفي، سراس للنشر، 1985م: 29.

(5) ينظر: الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، ط1، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، بيروت، 1980م: 365.

والموضوعي في إحساس الشاعر الذي أدرك بفطنته وجود رسالة كبرى تتجاوز في مضمونها الحديث عن الحلم والألم الشخصيين إلى تبنيه قضايا وطنه وتفَّهم حدود أثرها بخطابه الشعريّ، وما نصّ(**بويب أو النهر والموت**)[1]، إلاَّ دليل على تمحور فكرة خطابه بهذا الاتجاه؛ لأنَّهُ (ملتزم بتمكين المتلقي من جملة الأخبار التي يتطلبها)[2]، ليقول:

بُوَيبْ...
بُوَيبْ...
أجراسُ برجٍ ضاعَ في قرارةِ البَحرْ
الماءُ في الجرارْ، والغروبُ في الشَّجرْ
وتنضحُ الجرارُ أجراساً من المطرْ
بلُّورُها يذوبُ في أنينْ
"بُويبٌ ... بُويبْ!"
فيدلهمُّ في دمي حنينْ
إليَكَ يابُويبْ،
يانهريَ الحزينَ كالمطرْ

علامات الحزن برزت في معالم النصّ في إطار الصورة المحليَّة لذلك النهر الصغير – **بويب** – الذي احتضنته قرية جيكور السيَّابية وهي توغل في الواقع؛ لتفصح عن أثرها الجنوبي الذي عكس حنين الشاعر لذلك النهر الممتد في أعماق نفسه التوَّاقة إلى معانقته :

(1) ديوان بدر شاكر السيَّاب: 104.

(2) ينظر: بنية اللغة الشعريَّة، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء: 152.

أودُّ لو أخوضُ فيكَ، اتبعُ القمرْ
واسمعُ الحصى يصلُّ منكَ في القرارْ
صليلَ آلافِ العَصَافِيرِ على الشَّجرْ
أغابةٌ من الدموعِ أنتَ أمْ نهرْ؟[1]

(بُويبْ) أمنية الشاعر في اتباع القمر، وسماع صليلِ الحصى في قراره، وتغريد العصافير على أشجاره :

أودُّ لو عدتُ أعضدُّ المكافحين.
أشدُّ قبضتيَّ ثمَّ أصفعُ القدرْ.
أودُّ لو غرقتُ في دمي إلى القرارْ،
لأحملَ العبءَ مع البشرْ
وابعثُ الحياة: إن موتيَ انتصار[2]

تمركزت الصورة المحليَّة تحت علاميَّة النهر – بُويب – الذي تمظهر بصورة بانورامية عبَّرت عن خلفية الشاعر الزاخرة بالحزن والإحباط[3]؛ لأنَّ القصيدة لدى السيَّاب متشكلة على هذه الظاهرة – الحزن –؛ لأنَّه يعدُّها أساساً عضوياً في تشكيل روح النصّ، وبناء دلالاته، والسرّ الإبداعي في تجربته التي جسدت في هذا النصّ معاني (الثورة، والغضب، والخصب) التي رأى في نهاية مطافها الرغبة في الموت من أجل المكافحين وتحمل العبء مع البشر من أجل ديمومة النضال[4].

---

(1) ينظر: ديوان بدر شاكر السيَّاب : 104.
(2) ينظر: م.ن: 105.
(3) ينظر: جماليات المكان في شعر السيَّاب: 154.
(4) ينظر: تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله الغذامي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2005م: 57.

التقط الشاعر صورته المحليَّة من معالجة فنيَّة جعلت منها رؤية جماليَّة تمثل عمق الواقع المرتبط بخياله الذي يؤسس نمطيَّة سلوكيَّة يتجلى البُعد العلاميّ فيها من تفاعلات عناصر النصّ في إطار حضورها بفضائه الذي تدور الأحداث في محيطه المكاني الخاص (حيث يشف النصّ عن الهمهمات البدائية الساكنة في نبض الهموم المُعاصر)[1]؛ لتكون الصورة المحليَّة بناءً فنياً رصدته عين المبدع وأدواته، يشترك فيها المتلقي للبحث بداخلها عن ذاته؛ لأنَّ المبدع يقرأ فيها تأريخه وأحلامه[2] وطفولته وحاجته إلى الأم والأنثى والعودة الى الجذور الأولى لنشأته، كلُّ هذه العلامات الدالة يمكن استنباطها من مضمون النصّ الذي وجد فيه الشاعر مجالاً خصبًا للتعبير عمّا تكتنزه ذاكرته تجاه هذا المكان الأثير إلى نفسه.

إنَّ الشعر العربي المُعاصر تشبع بالانكسارات والتشظيات التي ولدت من رحمها تجارب واقعيَّة ذات منحىً علامي أسهمت في تعدد المرجعية وتنوع المعرفة[3]، وربما كان السيَّاب أحد أعمدة الشعر العربي الذين يظهر لديهم هذا الاتجاه؛ نتيجة قدرته على لملمة الرؤى الإبداعيَّة في عباراته النصيَّة التي أنتجها[4].

ولعلَّ بروز الصورة المحليَّة في شعره بوصفها نمطيَّة للمغايرة أسهم في تحويل هذه القيمة الشعريَّة إلى وسيلة تعبيرية أعانته على إنتاج دلالة شعريَّة جديدة؛ نتجه

---

(1) حركية الإبداع (دراسة في الأدب العربي الحديث)، خالدة سعيد، ط1، دار صفاقس، 2005م: 19.

(2) ينظر: سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، سعيد بنگراد، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م: 34.

(3) ينظر: الشعر التونسي ـ بين التجريب والتشكل، خالد الغريبي، ط1، دار صفاقس، 2005م: 19.

(4) ينظر : هذا هو السيَّاب (أوجاع وتجديد وإبداع)، مدني صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م: 10.

نحوها باتجاه الرمزية التي تتحول إلى علامة داخل بنية النصّ؛ بغية تفجير دلالات إيحائيَّة تجسد حقيقة الواقع الذي قصده مبدع النصّ.

وهذا ما يتجلى في نصّه (**منزل الأقنان في جيكور**)[1] الذي يقول فيه[2]:

خرائبُ فانزعِ الأبوابَ عنها تَغْدُ أطلالا
خوالٍ قد تصَكُّ الرِّيحُ نافذةً فتُشرعها إلى الصُّبْحِ
تُطلُّ عليكَ منها عينُ بومٍ دائبِ النُّوْحِ
وسلَّمُها المُحطَّمُ، مثل برجٍ داثرٍ مالاَ
يئنُّ إذا أتتْهُ الرِّيحُ تصدُّهُ إلى السَّطْحِ
سفينُ تعركُ الأمواجُ ألواحَهْ.

رصد الشاعر صورته المحليَّة من عمق الواقع الذي تختزنه الذاكرة الجمعية؛ ليوثق بعدسة تصويره الفنيّ مجريات أحداث ارتبطت بواقع يومياته في ذلك الرمز العلاميّ الذي غدا أطلالاً تصفعُ الرِّيح نوافذه فتشرعها، وعينُ البوم تطلُّ من خلالها دالة على الخراب الذي حلَّ بها .

إنَّ ثنائية الحضور والغياب في الصورة المحليَّة تظهر ملامحها في العنصر ـ التكويني لشعريَّة النصّ، كون الشاعر يستدعي صورة موغلة في القدم بلغة حديثة مُعاصرة؛ مما يجعل الأثر الجمالي يأخذ مداه نتيجة التحام البُعد العلاميّ والمكون الأسلوبي الواقعي الذي (يفتح القصيدة على آفاق فكريَّة وخياليَّة واسعة... لتفصح في إحالاتها المتعددة عن وجهة

---

(1) منزل الأقنان: هو المنزل الذي كان يؤوي العبيد الذين كانوا يعملون مع جده في إدارة أملاك عبد الواحد الجلبي وهو من كبار أعيان البصرة في العهد العثماني، وكان هذا المنزل من أكثر الأماكن المحببة إلى نفس الشاعر، كونه يمثل ملعب طفولته وعنفوان صباه. ينظر : بدر شاكر السيَّاب (حياته وشعره)، د. عيسى بُلاَّطة: 24-25.

(2) ديوان بدر شاكر السيَّاب : 318.

الإيحاء المقصود،عن خصوصيَّة التجربة، وفرادة الرؤيَّة)[1]؛ لإيصال المتلقي إلى حالة (الإقناع) التي تتوسل المنطق العقلي في إيجاد علاقة تواصل بين المبدع ومتلقيه يكون معيارها منطق التعبير وتحديد هدف المعنى الذي يُسخَّر النصّ من أجل إيصاله وتحقيقه[2].

ومن الصور المحليَّة التي اتُخذت خلفية للمضمون أو الحدث، فضلاً عن كونها موضوعة مركزيَّة مثلت عتبة للولوج إلى عوالم النصّ، من حيثُ أنَّها جزئيَّة مندمجة فيه تمثل شبكة دلالية يُفتتح النصّ بوساطتها؛ لتُؤسس على أنها نقطة انطلاق النصّ الطبيعية[3]، نصّ (دار جدي) الذي يقول فيه[4]:

مطفأةٌ هي النوافذُ الكثارْ
وبابُ جديّ موصدٌ وبيتُهُ انتظارْ
وأطرقُ البابَ، فمن يُجيبُ، يفتحُ؟
تجيبنُي الطفولةُ، الشبابُ منذُ صار،
تجيبُني الجرارُ جفَّ ماؤها، فليس تنضحُ:
"بويب" غير أنَّها تُذرذرُ الغبارْ
طفولتي، صبايَ، أين ... أينَ كلُّ ذاك؟
أينَ حياةٌ لا يحدُّ من طريقِها الطويلِ سورْ
كشَّر عن بوابةٍ كأعينِ الشبَّاك
تُفضي إلى القبورْ.

---

(1) بدر شاكر السيَّاب وريادة التجديد في الشعر العربي المعاصر، د. سامي سويدان، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002م: 20.
(2) ينظر : تشريح النصّ (مقاربات تشريحية لنصّوص شعريَّة معاصرة)، عبد الله الغذامي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م : 51.
(3) ينظر : هوية العلامات : 11.
(4) ديوان بدر شاكر السيَّاب : 226-227.

يـتراَى منــذ الوهلــة الأولى أن الســيَّاب لم ينقطــع عــن ســوداويته بتــذكر (بيت جده) وموقع صباه، وقد خلا من أهله وأوصدت أبوابه، وجفَّ ماء (بويـب) في جراره وكما يقول الناقد ياسين النصـيِّر: (إنَّ دورة الـزمن هنـا تأخـذ شـكلاً ارتكاسـياً ونكوصياً،عودة إلى موقع لا عودة فيه، أي الذهاب إلى العدم)[1].

ينهض نصّ الصورة المحليَّة – **بيت جدي**- من استرجاع زمني بنى الشاعر عليه رؤيته الواقعيَّة؛ ليتجسد إثر ذلك تماثلاً إيقونياً نتيجة تمازج الإشارات الشـعريّة مـع مـا يتمخض عن الأسلوب الرمزي الباعث الرئيس والمحرك للمثيرات الفنيَّة التـي تعتمـد ترجيع النصّ لغاية مقصدها تحقيـق الدلالـة المطلوبـة[2]؛ بغيـة الوقـوف عـلى الصـورة الحقيقية لمرجعية النصّ؛ لأن (المرجع الذي يُحيل عليه الشعر بصفة خاصة، فقد صورته الأصلية والتبس برؤية الشاعر يقدم ما يحسُّ به تجاهه، ولا يقدم الشيء عينه)[3]، ومعنى ذلك أن الرؤية النقدية ملتزمة بتتبع منطلقـات الشـاعر ورؤاه ومرجعياتـه، وإنَّ مركـز الصورة الشعريَّة لدى السيَّاب تمحور حول مراكز ثقل مكانيَّة تجمع بين الـرؤى المنبثقـة من إحساس الشاعر بواقعه ومحيطه وبـين التخيـل الـذي بـدوره يقـوم بتحويـل هـذه الأحاسيس إلى صور إيحائيَّة تتكشف ظواهرها الجماليَّة في بعدها العلاميّ[4].

إنَّ السيَّاب في صوره المحليَّة يترجم لواقعه في إطار فنيّ رمزي تترابط فيه مختلف الصلات الفنيَّة؛ بغية الكشف عن أسرار مضامينها التأويلية التـي تـدفع باتجـاه منحهـا نسقاً جمالياً، تتكشف خباياه في التحليل والاستنتاج والوقوف على رؤية مقاربة لمقصديَّة

---

(1) جماليات المكان في شعر السيَّاب : 200.

(2) ينظر : الخطاب النقدي حول السيَّاب، د. جاسم حسـين الخالـدي، ط1، دار الشـؤون الثقافيـة، بغداد، 2007م: 245.

(3) مدخل إلى الشعر العربي المعاصر (أنشودة المطر لبدر شاكر السيَّاب أنموذجـاً)، محمـد الخبـو، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995م: 148.

(4) ينظر: العتبة (دراسة في شعر السيَّاب)، ياسـين النصِّـير، مجلـة الأقـلام، العـدد الثالـث، بغـداد، 1982م: 97.

الشاعر؛ لأنَّ التسليم بوجوب مطابقة الشعر للواقع لا يقدم رؤية جديدة وإنّما يكون انعكاساً لمعرفة مسبقة لا جدوى من إعادتها[1].

إنَّ السيَّاب في بعض من قصائده يُظهر عنوان نصّه على أنَّه ديباجة الانطلاق نحو عوالم يتجمع بين تخومها الواقع المشحون برؤى الشاعر وانفعالاته، والرمز الذي تتجلى فيه تفاصيل ذلك الواقع وحيثياته؛ لتفصح عن وجود أدبية إبداعيَّة تكون الصورة المحليَّة العلامة الفارقة فيه، كما في نصّ (**شناشيل ابنة الجلبي**)[2]، وغيرها من النصّوص التي تنحو في الاتجاه نفسه بمضمونها[3].

ومما قاله فيه:[4]

وأبرقتِ السماءُ... فلاحَ حيثُ تعرَّجَ النهرُ،
وطافَ مُعلَّقاً من دونِ آسٍ يلثمُ الماءَ
شناشيلُ ابنةِ الجلبيِّ نوَّر حولهُ الزَّهرُ
(عقودُ ندىً من اللبْلابِ تسطعُ منه بيضاءا)
وآسيةُ الجميلةُ كحَّلَ الأحداقَ منها الوجدُ والسَّهرُ.
يامطراً ياحلبي
عبِّرْ بناتِ الجلبي

---

(1) ينظر: زمن الشعر: 104.

(2) شناشيل ابنة الجلبي: وهي شرف مزينة بالخشب المحفور بالزخرف العربي الدقيق، زجاج نوافذها ملون بالأزرق والأحمر القاني اتخذها مدير مدرسة المحمودية في أبي الخصيب التي كان بدر طالباً فيها مكاناً لإدارة مدرسته، وكانت تقابلها شناشيل تعود لعبد الوهاب الجلبي، ويبدو أنَّ بدراً رأى وجه ابنته الجميلة من وراء خشبه المزخرف، ينظر: بدر شاكر السيَّاب (حياته وشعره)، د. عيسى بُلاَّطة: 24-25.

(3) ينظر: ديوان بدر شاكر السيَّاب: شباك وفيقة1: 2/ 205، شباك وفيقة2: 2/ 208، حدائق وفيقة: 2/ 210.

(4) م.ن: 346-347.

يامطراً ياشاشا

عبّر بناتِ الباشا

يامطراً من ذهبِ

يبدو أنَّ ابنة الجلبي أوّل حبٍّ لصبي في العاشرة من عمره، بيد أنَّه على الرغم من عدم رؤيتها منذ أمد بعيد ظل يتذكرها بعد ثلاثين عاماً[1].

في هذا اللوحة الشعريَّة، يشير إلى وصف جماليَّة رونق الطبيعة التي تحيط بشناشيل الفتاة الجميلة التي نوَّر الزهر عقود الندى وثمر اللبلابْ الذي انتشر في تلك البقعة المكانيَّة المحددة؛ ليخرج لها الشاعر فرحاً بأهزوجة أطفال البصرة عند سقوط المطر.

إنَّ البُعد العلاميّ للصورة المحليَّة المتمثلة بـ (**شناشيل ابنة الجلبي**) تظهر ملامحه الأسلوبيَّة في ثنائيتي النور/ الظلام، الأبيض/ الأسود وأساس ذلك ظهر في قوله:(**نوَّر حولهُ الزَّهرُ**) و(**تسطعُ منه بيضاءا**)،فالنور والسطوع هما علامتان تؤشران لوجود اللون الأبيض، أمَّا قوله:(**كحَّل الأحداقَ منها الوجدُ والسَّهرُ**) فإن الاكتحال والوجد والسهر كلها مقومات ملازمة لزمن الليل الذي يعني وجوده علامة للون الأسود (وبقراءة إطارية يمكن أن ينصّرف هذا الكلام إلى تباين بحيث أن حضور النور يتضمن غياب الظلام، أي أن حضور اللون الأبيض يتضمن غياب اللون الأسود، فالتباين من هذا المنظور من القراءة ثابت وقائم)[2] وإنَّ إضفاء صفات حسيَّة على مداليل جامدة ومعنويَّة يجعل من عنصر(التشخيص Personification) يتمظهر في ملامح الصورة المحليَّة، أفاد المبدع في اجتذاب متلقيه نحو هذه الصورة؛ لكونها تمثل

(1) ينظر: بدر شاكر السيَّاب (شاعر الوجع)، د. انطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – بيروت: 87.

(2) التحليل السيميائي للخطاب الشعريّ (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م: 68.

نمطيَّة للمغايرة، من حيثُ أنَّها عنصرٌ مهمٌ في ماهية التخييل؛ لأنَّه– التشخيص – يعمل على ترسيخ أبعاد الصورة في ذهن المتلقي ويؤشر لسيمياء القصد في تشكيلاتها[1]، وبذلك يخلص القول : إلى أنَّ الصورة المحليَّة شكلت قيمة جماليَّة، ونمطيَّة تندرج من بين مفردات المغايرة في تشكيل القصيدة المُعاصرة لدى السيَّاب، اتخذها الشاعر وسيلة تعبير نصّي أسس عليه رؤيته الإبداعيَّة المتأتية من عمق يومياته الملأى بأوجاعه النفسية؛ ولذلك كانت رؤى الواقع لدى السيَّاب سوداوية ترفل بين جنباتها ذكريات الحنين للأم، للطفولة، للحبيبة ولمواطن الصبا، فسخر كل طاقاته الفنيَّة، ووسائله التعبيريَّة؛ ليصلَّ إلى رؤية تحقق الفرادة في التجربة، مستثمراً العنصر ـ المكاني الخاص في أحداثة اليوميَّة؛ ليكون ثيمة مركزية وديباجة لمنطلق تعبيراته التي تومئ بالوافر الثقافي الذي تكتنز به مخيلته، وقدرته على توظيف ذلك المخزون الفكري الذي تصيَّر شعراً كانت الصورة المحليَّة فيه عنواناً وارف الظلال،عزم الشاعر على جعل تعبيراته مستظلة بفنيته الجمَّة.

---

(1) ينظر: شعريَّة المغايرة: 90-91.

المبحث الثاني

الصورة المحليَّة بوصفها تلويناً شعرياً

(عبد الوهاب البياتي أنموذجاً)

التلوينُ الشعريُّ:

إنَّ التغييرات التي رافقت مسيرة التطور الشعريّ المعاصر، استلزمت البحث عن أنماط شعريَّة تؤسس لمرحلة جديدة في عوالمه، ومن هذه الرؤيَة، جاءت انطلاقة الشاعر المُعاصر؛ لإيجاد مضامين شعريَّة تأخذ مداها في إجراءات التحليل النقدي؛ لكونه يؤسس لمرحلة لها شكل ومضمون جديدان؛ بغية إيجاد تغيير ملموس في معالجة موضوعات الشعر المواكبة لمسيرة التطور الحاصل في أنظمة التحليل الإجرائي النقدي، وكيفية الوقوف على قراءة واقعيَّة لمجمل تفصيلات النصّ الشعريّ؛ لأنَّ هذه المرحلة تطلبت إيجاد أساليب تعبيريَّة قادرة على تجاوز الأنماط الشعريَّة التقليديَّة؛ لتكون قادرة على الإلمام والإحاطة بتمثلات الواقع الشعريّ الجديد[1]، ونتيجة لمتطلبات الواقع ظهرت الصورة المحليَّة؛ لتمثل لوناً من ألوان التعبير في النمط الشعريّ الجديد، والتلوين الشعريّ هو ركن من أركان الإبداع النصّي الذي يخلقه فعل الكتابة بدلالات مختلفة ينتجها الشاعر بفعل التعالق مع أحداث واقعه المرئي الذي يُحيل قارئه إلى أكثر من نقطة التقاء يمتزج فيها الإبداع بالدلالة[2]، ولذلك فإنَّ إيحاء النصّ (لا يفهمه حق

---

(1) ينظر: الشعر الحر بين النظرية والتطبيق، علي الحلي، دراسة للدكتور عبد الرضا علي بعنوان (مداخلة على عود إلى الشعر الحر)، الموسوعة الثقافية الصغيرة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005 م: 71.

(2) ينظر: الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، عفاف موفو،تقديم د. شكري المبخوت، ط1، دار الجيل، بيروت، 2007م: 198.

فهمه إلا من له ذهنٌ ونظرٌ يرتفع به عن طبقة العامة)[1]؛ ممَّا يجعل النصّ الحديث يتخذ من سمة الغموض سبيلاً من حيث كونه ثيمة جماليَّة في الشعر الحديث تنحو باتجاه تذوق النصّ ذهنيًا وعاطفيًا، ومردُّ ذلك نابع من الانفتاح المعرفي والعلمي في الحياة الإنسانية الذي يُحبذُّ الإبهام بحكم تعقيد الحياة وصعوبتها؛ ليكون مستوعبًا لحيثيات التقدم التقني والمعلوماتي[2]؛ لأنَّ الشعر ليس في خطابيته وثرثرته بل مكمنه في البحث الدائب عن مناطق الإدهاش والغرابة والجمال[3] وهذا الأمر تطلب أن يكون المبدع مواكبًا لحركة الثقافة الحداثيَّة؛ لأنَّ (الشعر المُعاصر محاولة لاستيعاب الثقافة الإنسانية بعامة وبلورتها وتحديد موقف الإنسان المُعاصر منها)[4]؛ بغية إشراكه في المتعة المعرفيَّة للعوالم التخييلية في النصّ الشعريّ؛ ليكون قادراً على الولوج إلى عوالمه بفهم دقيق[5]، ومن بين الشعراء الذين برزت الصورة المحليَّة في شعرهم على أنَّها تمثل لوناً من ألوان التحول الشعريّ الشاعر الرائد عبد الوهاب البياتي الذي عُرف بأنَّه شاعر استطاع (أن يصهر في أتون تجربته الشعريَّة ثقافات عديدة مختلفة الأجناس والأعراق والبيئات)؛[6] لتكون محرك إبداعه الشعريّ الذي اتسم بالغموض في بعض ملامحه؛ لأنَّه استقطب الرؤى الواقعيَّة ومنحها تجسيداً وتعبيراً بلغ في حيويته وفاعليته مبلغ الرمز[7]، ونتاج الصورة المحليَّة بوصفها لوناً من ألوانه الشعريَّة تمفصل في ذلك المبلغ من حيث إنَّها

---

(1) أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ط3، دار المسيرة، بيروت، 1993م : 81.

(2) ينظر: الشيزوفرينيا الإبداعيَّة : 27.

(3) ينظر: علاقة الحضور والغياب في شعريَّة النصّ الأدبي (مقاربات نقدية)، د. سمير الخليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2008م : 15.

(4) الشعر العربي المعاصر، د.عز الدين إسماعيل، ط2، دار العودة، بيروت، 1972م : 14.

(5) ينظر : الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث : 199.

(6) التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً) ، د. أحمد طعمة حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م: 6 .

(7) ينظر: شعريَّة الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، أمجاهد عبد الكريم ، أطروحة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب ، الرباط، 1993م: 221.

(قيمة جماليَّة وبعدٌ مكاني أيضا، تسهم في تشكيل البنية الدلالية للخطاب الشعريّ، وتعطي للصورة إيحاءات بتنوعها)[1]؛ ولذلك كانت الرؤى الفنيَّة في شعر البياتي تنطلق من واقع مجتمعه وإشكالياته؛ لأنَّه ينظر إلى الواقع نظرة تأسيس؛ كونه يجمع بين التراث والمُعاصرة في تفاعل مستمر[2]، وهذه الواقعية تبرز في أعلى تجلياتها في نصّه **(في سوق القرية)**[3] الذي قال فيه:

الشَّمْسُ ، والحمرُ الهزيلةُ ، والذُباب
وحذاءُ جندي قديمْ
يتداولُ الأيدي، وفلاحُ يُحدِّقُ في الفراغ:
" في مطلع العام الجديدْ
يدايَ تمتلئانِ حتماً بالنقود
وسأشتري هذا الحذاءْ

إنَّ البياتي يفتتح نصّه بدلالة زمنية (الشَّمْس) وهي علامة على النهار في مواجهة واقعية لسوق قرية عراقية تتمظهر فيه علامات الفقر والتخلف؛ ليتجسد من ذلك الواقع بُعدًا علاميًا تتكشف ملامحه في (حذاء الجندي القديم) الذي تسعى طبقات الشعب الكادحة لشرائه على الرغم من قدمه؛ للخلاص مما هم فيه من واقع لا يحسدهم أحدٌ عليه، وما دلالة الربط بين (الجندي والفلاح) إلا دليلٌ على فقر الشعب وضياع أمواله المُستنزفة من السلطات الحاكمة آنذاك التي أثقلت كاهل الشعب وحرمته حتى من قوته اليوميّ، وهم يباركون الثورات التي تُطيح بتلك السلطة، ومن ثمَّ يواصل

(1) دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ العربي المعاصر: 293.
(2) ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب دمشق، 2005م: 14.
(3) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريّة، دار الفارس للنشر والتوزيع، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م: 134 – 135.

الشاعر قراءته لسوق قريته (وهو مدفوع في صورته الخالقة "أن يقتبس أمثالاً سائرة" يدخلها إلى بناء عالمه الجديد ، ولكنَّ حتى هذه الأقوال التي عافتها النفس لكثرة ترددها وابتذالها تكتسب عند حلولها في قصيدته براءة وقوة هائلة في التعبير)(1) ليقول:

وصياحُ ديكٍ فرَّ من قفصٍ ، وقديسٍ صغيرْ:
" ما حكَ جِلدَكَ مثلُ ظِفرِك "

.....

وخوارُ أبقار ، وبائعةُ الأساورِ والعُطورْ
كالخنفساءِ تدبُّ : "قبرَّتي العزيزة " يا سدومْ !
لَنْ يُصلِحَ العطَّارُ ما قد أفسدَ الدهرُ الغشومْ
وبنادقٌ سودٌ ومحراثٌ ، ونارْ
تخبو، وحدادٌ يراودُ جفنَهُ الدَّاميّ النُعاس:
" أبداً على أشكالها تقَعُ الطيورْ
والبحرُ لا يقوى على غسلِ الخطايا والدموعْ"

إنَّ إثارة المدلول الفنيّ للأمثال العربية القديمة التي أخذت منحىً متميزاً في بناء النصّ جعلته صورة محليَّة مكتملة الدلالة في واقعيتها وحدثها وبُعده العلاميّ؛ لتتصير إلى كينونة خاصة تستثير في خيال المتلقي الالتقاطات الصورية لذاكرة الشاعر المستقرة في ذهنيته التي قام ببثها في نصّه على شكل مفردات بنائية تشير إلى مقصديته (2)؛ بما حملته بين جنباتها من مدلولات تؤكد خصوصية هذا السوق من حيث إنَّه سوق قرية عراقية تتمثل فيها ملامح اليأس والقهر والاستبداد، وإنَّ التوظيف الذي بدت ملامحه جليَّة في

---

(1) عبد الوهاب البياتي، رائد الشعر الحديث، نجاد التكريتي وآخرون، دار اليقظة العربية، للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق، 1958م : 15.
(2) ينظر: الوعي الشعريّ ومسار حركة المجتمعات العربية المُعاصرة: 225.

تبلور الأمثال الشعبية بمتن النصّ لهو خُلاصة رؤى الشاعر تجاه واقعه وما يحمله من مفارقات تمتزج فيها الصور الحسيَّة بين ما هو مرئي ومسموع[1]؛ لتخرج بنتيجة مفادها: إنَّ البياتي أظهر قدرة فنيّة على استخلاص الجمال الفنيّ من عناصر القبح الواقعي في ذلك المشهد الريفي المبتذل؛ ليصيَّر منه خلقاً فنيّاً في غاية الجمال، تبرز فيه روعة النضال الإنساني في مناظر بهيمية[2]، وهذه الرؤى متبناة في فكر شاعر شيوعي واقعي اشتراكي دأب على تلوين شعره بمضمونها؛ لأن الاشتراكيَّة ممارسة نضاليَّة تعبر عن خوض الطبقات الكادحة صراعها ضد قوى الاستبداد والقهر الطبقي الذي قام بدوره في إدخال الممارسة الشعريَّة إلى عوالم التجديد من خلال رفدها بآيديولوجيات وأفكار ومضامين جديدة أخذت مساراتها التحوليَّة بالظهور في الشعر العربي المُعاصر[3]؛ لتمكنَ المبدع من إشاعة خلق موضوعي فنيّ تحكمه قوانين الطبيعة لا قوانين (الأنا) الخاصة[4].

إنَّ الإيماءات العلاميَّة في الصورة المحليَّة لدى البياتي تتميز يسمتها التواصليَّة مع قارئها من خلال استقطابه للانخراط في عوالم النصّ عبر طرائق بلاغية مختلفة تساعده على تحليل الخطاب الشعريّ وتأويله على وفق الرؤى التي يتبناها الشاعر[5]، وفي هذا

(1) ينظر: المدينة في الشعر العربي المعاصر، د. مختار علي أبو غالي سلسلة كتب عالم المعرفة (196)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1995م: 58.

(2) ينظر: مطارحات في فن القول، محيي الدين صبحي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978م: 16.

(3) ينظر: شجر الغابة الحجري (كتابات في الشعر الجديد)، طراد الكبيسي، الكتاب الأول، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975م: 19 .

(4) ينظر: شعريَّة الخيال في الشعر العربي الحديث، سعاد لعبودي، رسالة ماجستير، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب، الرباط، 1999م: 188- 189.

(5) ينظر: النصّ الأدبي بين التلقي وإعادة الإنتاج، د. ميلود حبيبي ضمن كتاب نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، تأليف نخبة من أساتذة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1993م: 174.

المنحى يشير الباحث خالد الغريبي منتقداً البياتي؛ لسيره بهذا الاتجاه قائلاً: إنَّ (الشاعر يُجرِّدُ تجربته ويكسيها طابعاً عقلياً ويحولها إلى أنظمة في القول النقدي وأنساق تعبيريَّة ترصد الحالة الشعريَّة من الخارج)[1].

إنَّ الباحث لا يتبنى هذه الرؤية؛ لأنَّ الشاعر لا يبث أفكاره وإحساسه إلى العدم، ولاسيما شاعرٌ مثل البياتي يحمل أفكاراً واقعية واشتراكية يسبر بها أغوار نصّه؛ بغية تصديرها إلى المجتمع، وهذا مايتطلب منه أن يكون حاذقاً في التعامل مع الطريقة المثلى التي يُخرج بها النصّ، وثمة إشارة أخرى تُفيد بأن الأسس التي بنيت عليها نظرية القراءة تفترض أن هناك متلقيًا ضمنيًا حاضراً في ذهن المبدع يتصف بمزايا معرفيَّة موسوعيَّة مصاحبة بموهبة ذوقيَّة ترشده إلى مكامن الجمال وبؤر القبح في العمل الإبداعي[2]، فهي بذلك لا تؤمن مطلقاً بنظرية (الفن للفن)؛ لأنَّها تفترض نوعين من التفاعل الجمالي لقراءة النصّ:

الأول: جمالي مباشر: وهو ما يبديه كلُّ قارئ تجاه الأثر الذي يتعرف عليه خلال قراءته، وهو ما يحدث في القراءة الأولية.

الثاني: جمالي واعٍ ومتأمَل: وهو عملية إتمام القراءة ومن ثَمَّ تأويل مقصديَّة المبدع في ضوء المفاهيم النقديَّة الشائعة والمتوارثة[3].

وعلى وفق هذه الرؤية فإنَّ البياتي حينما يتخذ تلوينات شعريَّة ومن بينها الصورة المحليَّة؛ ليعالج بها موضوعات شعره الفنيَّة، فهو لا يطرح نفسه على أنَّه ناقدٌ وإنَّما مبدعٌ له القدرة على التجديد والابتكار؛ غير غافل الإشارة إلى أنَّ المتلقي جزءٌ من عملية

---

(1) في قضايا النصّ الشعريّ الحديث (مقاربات نظرية وتحليلية)، خالد الغريبي، ط1،مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2007م : 94.

(2) ينظر: النصّ: من القراءة إلى التنظير، د. محمد مفتاح، ط1، شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000م: 23.

(3) ينظر: المختارات الشعريَّة وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، 1995م : 277.

إبداعه المحكوم وهذا ما تؤكده مفاهيم نظرية القراءة والتلقي، التي تستلزم وعياً معرفياً مشتركاً قائماً على طرفي الإبداع والاستجابة .

إنَّ البياتي يُصنَّف من بين الشعراء المُعبِّرين بوساطة الصورة؛ لإخضاع النصّ الخارج لتأويلات الداخل بعد تشريح بنيته النصيَّة[1]، وهذا ما يتضح في نصّه (**باب الشيخ**)[2] الذي قال فيه:

حبٌّ من (بابِ الشيخ) ورائي
يمتدُ كخيط مسحورْ
أمسكُهُ فأرى بيتاً يغرقُ بالنورْ
أتطلَّعُ نحو البابِ المغلقْ
في عيني طفلٍ مبهورْ
أتوقفُ عندَ السورْ
أصرخُ،لكنَّ الخيطَ المسحورْ
يُصبحُ جُرحاً في قلبي
ورمادَ بخورْ

تتجلى قيمة الصورة المحليَّة ـ **باب الشيخ** ـ في كونها موطن الشاعر ومحلته التي ولد فيها[3]، وهنا يسترجع ذكريات طفولته ليأخذه الحنين إلى تلك الذكريات، وما تكتنزه ذاكرته بإزائها.

---

(1) ينظر: بنية القصيدة العربيَّة المُعاصرة، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م: 189.

(2) عبد الوهاب البياتي، الأعمال الشعريَّة : 511.

(3) ينظر: عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق، أبو القاسم محمد كرُّو، ط1، دار المعارف، تونس، 2000م: 131.

تتمثل الصورة المحليَّة في هذا النصّ من حيث أنَّه مستغرق في محليتـه، لا يتـأتى لأي قارئ رصد مقصديَّة الشاعر والوقوف على واقعها مالم تكن لديه إحاطة بمرجعيـة النص وتفصيلاته؛ وهنا تجدر الإشارة إلى أنَّ البياتي كعادته في أغلب نصّوصـه- أسـبغ على نصّه صوراً حسيَّة في التعبير عن صورته المحليَّة المجردة وهذا في عُرف النقد لا يعدُّ زخرفة جماليَّة فحسب، وإنَّما هو بعدٌ علامي عبر من ورائه عن هدفه وتجربته[1] في إطـار نسيج نصّي تتمازج فيه الرؤى من داخله وخارجه؛ لتفصح عـن قيمـة جماليَّـة يتضـمنها الإنتاج الإبداعي؛ لأنَّ الشعر لدى البياتي – بحسب تعبيره – يعدُّ (انصَّهاراً داخلياً)[2].

إنَّ تأويلات نصّ الصـورة المحليَّـة لـدى البيـاتي مدعومـة بقدرتـه عـلى تحويـل الإشارات بداخله إلى معانٍ مرتبطة بتجربته الخاصة[3]، ولاسيما أنَّها آخذة – الصورة المحليَّة – بالتفرع داخل النصّ الواحـد؛ لتتحـول إلى علامـة مركزيَّـة وأخـرى ثانويَّة ومن ثمَّ ترتبط ببعضها بحكم السياق النصّي- وتعالقاتـه[4]، وقـد ظهـر ذلـك في عتبة النصّ (العنوان)؛ ليأخذ مسارها النصّي بالتفرع، وهـذا مـا يتضـح جليـاً في نـصّ **(الموت في غرناطة)**[5] الذي قال فيه:

وصاحَ في غرناطةَ
معلِّمُ الصبيان
لوركا يموتُ،ماتْ
أعدمَهُ الفاشستُ في الليلِ على الفُرات

(1) ينظر : بنية القصيدة العربيَّة المُعاصرة: 191.
(2) تجربتي الشعريَّة،عبد الوهاب البياتي: 12
(3) ينظر: بلاغة المكان: 280.
(4) ينظر: البنية المكانيَّة في القصيدة الحديثة ، ياسين النصيِّر، العـدد الأول ، مجلـة الآداب البيروتيـة ، 1986م: 215.
(5) عبد الوهاب البياتي(الأعمال الشعريَّة): 133 – 135.

ومزقُوا جُثتَهُ وسمَّلُوا العينينْ

...

أرضٌ تدورُ في الفراغِ ودمٌ يُراقْ

ويَجْي على العِراقْ

تحتَ سماءِ صيفهِ الحمراءْ

من قبلِ ألفِ سنةٍ يرتفعُ البُكاءْ

حُزناً على شهيدِ كربلاءْ

ولم يَزل على الفُراتِ دمُهُ المُراقْ

يصبغُ وجهَ الماءِ والنخيلِ في المساءْ

الرقعة الجغرافية (**غرناطة**) تُحيل إلى حدث بعينه متحيز في هذه البقعة المكانيَّة في إشارة إلى شمال إسبانيا بوصفها الحاضنة المحليَّة للشاعر الإسباني لوركا، وتجدر الإشارة إلى أن الشاعر وظَّف غرناطة في النص؛ ليُحيل إلى مدى الأهمية التي تتمتع بها لدى العرب من حيث قيمتها التأريخية وماتمثله من مجد ضائع ظلَّ يراود مخيلتهم حتى الآن.

فكرة القصيدة مبنية على معالم الربط بين مصرع لوركا الشاعر الإسباني الشهير على يد الفاشيين، ومصرع الإمام الحسين عليه السلام في كربلاء، والرابط بين الحدثين هو استهداف الحرية والأفكار النيرَّة في كل آن وحين؛ ليتمكن من إحكام سبك النصّ والربط بين الحادثتين في سياق نصّ واحد.

إنَّ الاستحضار التأريخي في هذا النصّ يتبلور على أنَّه علامة على سياق زمني يجمع بين (الماضي والحاضر)[1] مثلت عتبته (العنوان) قراءة لصورة محليَّة (غرناطة) تفرعت منها صورة محليَّة أخرى (كربلاء) وهما تدلان على حدثين تحيزا في هاتين

(1) ينظر: حركيَّة الإبداع : 30، وينظر: شعر عبد الوهاب البياتي والتراث، سامح الرواشدة، ط1، دار الثقافة، عمّان، 1996م: 145.

البقعتين المكانيتين (مصرع لوركا ومصرع الحُسين ﷺ)؛ ليجتمعا تحت موضوعه النصّ المتجسدة في (اغتيال الحرية)؛ لأنَّ العنوان تمثَّل في كونه عتبةً أوليـة أضـاءت شـيئًا مـن تفسيرات النصّ للوصول إلى قراءة أشمل وأعمق[1] تتأتى من خلال إعادة فهـم الـنصّ في سياقاته المختلفة يكون نتاجها اكتشاف المزيد مـن المـدلولات والمواقـف[2]، وهكـذا أومأ الشاعر إلى استمرار المأساة، واغتيال الأحرار؛ لأنَّ فكرة الحرية ليست وليدة زمانٍ أو مكان معينين بل هي ممتدة في عمق التـأريخ الموغـل في قدمـه، وهكـذا يكـون فعـل القراءة إعاديًا، أي يُفسر النصّ من خلال الفهم الدقيق لمضمونه الأصلي وهو اسـتدعاء لصورة حاضرة، وأخرى غائبة، تكون محصلة القراءة الإعاديَّـة لهـا مـا يصـطلح عليـه (تأويلاً)[3]، عماده الصورة المحليَّة؛ كونها مثلت تلوينـاً شـعرياً مـن تلوينـات الـنصّ في مشهد واقعي أحالته مخيلة الشاعر إلى كون شعري تُبث في مضمونه العلامات الإيحائيـة الدالة على هدف النصّ ومركزيته التي قصدها الشـاعر في تجسـيد انتصـار المـوت عـلى الحياة[4] وهذا مكمن المفارقة الذي بنى عليه تصوره الإبداعي.

إنَّ تمظهر منهجية التداعي[5] في شكل إحالات على مدلولات فنيّة أخذت مـداها في شعر البياتي؛ بغية إغناء تجربته بما رآه مناسباً لإبرازها، لا يُعدُّ عيباً في المنظور النقدي،

---

(1) ينظر: هوية العلامات : 12.

(2) ينظر: عصرـ البنيويَّـة، إديـث كيروزيـل، ترجمـة جـابر عصـفور، ط1، منشـورات عيون،الـدار البيضاء، 1985م: 51.

(3) ينظر: نقد النقد وتنظير النقد العربي المُعاصر،محمـد الـدغمومي، ط1،مطبعـة النجـاح الجديـدة، الدار البيضاء، 1999م: 269.

(4) ينظر: ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، مراجعة وتقديم : نجيـب العـومي، ط1، شركة النشر والتوزيع – المدارس – ، الدار البيضاء، 2002م: 132.

(5) التداعي: وهو مجموعـة مـن القـيم الدلاليـة المضـافة إلى الـنصّ الأدبي المسـتوحاة مـن فنـون أو نصّوص مختلفة، تضفي عليه دلالات أكثـر ثـراءً وإيحـاءً في تكـوين الصـورة الشـعريَّة. ينظـر: الدلالة الإيحائيَّة في الشعر العربي الحديث: 99.

بل هو محاولة إعادة بناء النصّ على وفق مقتضيات المرحلة الجديدة[1]، وهذا المبدأ تُرصدُ ملامحه في نصّ (**العودة من بابل**)[2] الذي قال فيه:

بابلُ تحتَ خيمةِ الليلِ إلى الأبدْ

تعوي على أطلالها الذِئابْ

ويملأ الترابُ

عيونَها الفارغةَ الحزينةْ

...

بابلُ تحتِ قُبَّة الليلِ، بلا زادٍ ولا معادْ

بلا حنوطٍ ، ترتدي عباءةَ الرمادْ

صحتُ على أطلالها: عشتارْ!

عشتارُ ، يا عشتارُ ، يا عشتارْ

تصدَّع الجدارْ

وغابَ في الخرائبِ القمرْ

وانهمرَ المطرْ

إنَّ الإحالات العلاميَّة في هذا النصّ يسترشدُ القارئ بهديها للوقوف على مكمن الصورة المحليَّة المتمركزة في محيط مدينة **بابل الأثرية** التي وصل الحال بها إلى ماهي عليه اليوم، خرائب كئيبة تعاني من الإهمال في شتى المناحي، بعد أن كانت بُعداً علاميًا لمعاني

(1) عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، د. إحسان عباس، دار بيروت، بيروت 1955م: 24.

(2) عبد الوهاب البياتي: (الأعمال الشعريَّة) : 2/ 77- 78، وهناك قصائد كثيرة في شعر البياتي نحت الاتجاه نفسه (لا مجال لحصرها). ينظر على سبيل المثال : موعد في المعرة: 1/ 251، ألواح نينوى: 2/ 264.

الحضارة والسمو القيمي والإنساني، وهذا دليل على الانكسار الحضاري الذي أوصلها الى تلك الحال؛ الأمر الذي حدا بالبياتي لأن يستصرخ (عشتار) آلهة البعث والخصب[1]؛ لينجد (بابل) الحالية مما هي عليه من وضع مأساوي، لم تَعُد فيه حاضرة الدنيا وإنَّما بقايا أطلال تعوي الذئاب عليها ويملؤها التراب.

إنَّ التداخل النصّي بين مضمون ما حوته الصورة المحليَّة – **بابل** – عند البياتي لهو شديد الأثر (بأنشودة المطر)[2] لدى السيَّاب، بيد أن البياتي ينادي (عشتار) رمز الخصب والسيَّاب يبتعث (المطر) وفي كلتا القصيدتين المقصديَّة واحدة، واضحة المعنى، وتتقارب إلى حد كبير في بنائها الفنيّ، وهو أمر طبيعي لشاعرين من جيل واحد تشبعوا بالأفكار نفسها، وهذا ما يصطلح عليه نفسيًا (باللاشعور الجمعي) الذي يتأسس على كونه وسيلة تعبيريَّة نابعة من إحساس ذاتي بالغربة والنفي والضياع[3].

إنَّ الصورة المحليَّة في هذا النصّ، قائمة على جملة من التداعيات والثنائيات في الربط بين الماضي والحاضر، والحاضر والمستقبل، والواقع والخيال، والحياة والموت، وهذه الثنائيات تتفارق فيما بينها، بيد أنَّها تتصير إلى علامات داخل النصّ يكون رائدها التأثير والتفعيل[4] في إشاعة الرؤى التي أثارها خيال الشاعر من واقع حدث تسيَّد نظرته التي أنتجها بوعيه الفكري الذي استدعى لها في (اللاشعور الجمعي) مواطن جماليَّة من نصّ السيَّاب، ظهرت ملامحها في نصّه على نحو جليّ متمثلة بـ (وحدة المقصد، ووحدة الإيقاع الخارجي).

إنَّ المنطلقات الاجتماعية المرتبطة بواقع تلك المجتمعات من حيث كونها عنصراً موجِّهاً لمسار الحركة الشعريّة المعاصرة تؤدي وظيفة مهمة في صياغة رؤى شعريَّة

---

(1) ينظر: الرمز الأسطوري في شعر السيَّاب: 71.

(2) ديوان بدر شاكر السيَّاب: 2/ 122.

(3) ينظر: التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً) : 266.

(4) ينظر: البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول، د. محمد العمري، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء : 77.

تُستلهم أحداثها من واقع تلك المجتمعات، والبياتي من الشعراء الذين تبنوا هذا الموقف[1]؛ فرسم ملامح بعض نصّوصه على وفق هذه الرؤية، ولعلَّ ذلك ما ظهر في نصّ (**موال بغدادي**)[2] الذي قال فيه:

بغدادُ يا مدينةَ النجومْ
والشَّمْسِ والأطفالِ والكُرومْ
متى أرى سماءَكِ الزرقاءَ؟
تنبضُ باللهفةِ والحنينْ
متى أرى دجلةَ في الخريفِ
ملتهباً حزينْ
وأنتِ يا مدينةَ النخيِّلِ والبكاءْ
ساقيةٌ خضراءْ
تدورُ في حديقةِ الأصيلْ
....
متى أرى شعبيَ ! يا مدينةَ النجومْ
والشَّمْسِ والأطفالِ والكُرومْ
وهو يَسدُّ الأفقَ بالراياتْ
ويصنعُ الثوراتْ

(1) ينظر: مملكة الشعراء، نبيل فرج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م: 73.
(2) عبد الوهاب البياتي (الأعمال الشعريّة) : 1/ 254 – 255، ونحت قصيدة (أغنية إلى بغداد) النحو نفسه : 1/ 347.

ينطلق الشاعر في نصّه هذا من واقع بغداد المرير، ويتمنى أن يُحدث تغييراً شاملاً على ذلك الواقع الذي لا يريده لشعبه وأهله، على الرغم من غربته كما يقول:

(إنني أحب أن أولد تسعين مرة في المنفى، وفي آخر مرة قد أفكر بالعودة؛ لأنَّ بغداد التي أحبُّها منحتني كلَّ ما تمتلك من خوفٍ وجُرحٍ وفقرٍ وشعور بالقلق، وهي أمٌّ قاسيةٌ، ولكننا نحبُّها على علاَّتها ؛ لأنَّها أُمُّنا)[1].

تبدأ ثنائيات اليأس والأمل، والحلم والحقيقة، والواقع والخيال في منحنيات هذا النصّ؛ لتبلور رؤية الشاعر وجدليته بإزاء حقيقة منطلقها من الواقع، وتجسدها العلامة شعرياً داخل بنيات النصّ التي تومئ بتغيير الواقع في بغداد، وذلك لا يحدث إلاَّ من خلال الثورة التي (تحلُّ في الأشياء فتمنحها الحياة)[2]؛ لتجتمع الحقائق الاجتماعية، وحرارة الانفعال الشخصي[3] وتخرج في رؤية فنيَّة جسدتها رؤية الشاعر في صورته المحليَّة – **بغداد** – المأخوذة معطياتها من الواقع، والشاعر بذلك لا يكون منقاداً إلى ما يمليه عليه المجتمع – كما يذهب بعض الباحثين المُعاصرين – [4]؛ وإنما الأساس الفنيّ هو الأصل في تبنيه الرؤيَّة الاجتماعيَّة؛ كون الشاعر ميَّالاً إلى إدخال المتلقي إلى عوالمه؛ ويشاركه فيما يتبناه ويحس به، وإنَّ التجسيد الحسيَّ الذي تظهر معالمه في هذا النصّ بتكرار (أرى) دليل على رؤيَّة واقعية لذلك الحدث، فهو (حين يستخدم الكلمات الحسيَّة وبشتى أنواعها،لا يقصدُ أن يمثل بها لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعوريَّة)[5]، ومن هذا المبدأ تكون إستراتيجية الشاعر– في انطلاقاته من الواقع الاجتماعي المحسوس– فنيَّة، تتجاوز

(1) ما يبقى بعد الطوفان، عدنان الصائغ،ط1،دار الكتاب العربي، لندن، 1996م: 74.
(2) ظاهرة الشعر الحديث : 132.
(3) ينظر: اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس، ط2،دار الشروق ،عمّان، 1992م: 32.
(4) ينظر: مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي : د. فاتح علاق في معرض حديثه عن البياتي: 44.
(5) التفسير النفسي للأدب،د.عز الدين إسماعيل، ط4، دار العودة، بيروت، 1988م: 70.

وظيفة الاستنساخ لرؤيَّة المجتمع إلى وظيفة ابتكاريَّة يصنعها خياله بأبعاد علاميَّة تشير إلى حدث واقعي مرتبط بذاكرته[1].

إنَّ اتخاذ البياتي من الصورة المحليَّة لوناً من تلويناته الشعريَّة إنَّما جاء نتيجة لمتطلبات مرحلة التطور في تجربته الشعريَّة المتمركزة في حيثيات الواقع ومعطياته[2] المحسوسة، ومن الواضح أنَّ المدركات البصريَّة أخذت مدى أوسع في تشكيلات النصّ عنده؛ لكونها تمثل وسيلة تواصل إيحائي بين خيال المبدع وواقعه[3]؛ فهي ذات مدلولات فنيَّة أو بالأحرى علاميَّة تكون (على علاقة مباشرة أوغير مباشرة بالواقع الحقيقي أو بعالم التجربة الشعريَّة التي تبحث عن كيفية تجسدها)،[4] وهي مرتبطة باشتراطات الصورة المحليَّة التي تستلزم الرؤية الواقعية لأحداث، منتجة بإبداع الشاعر وفلسفته في ترجمة الواقع، وإحالاته إلى علاماتٍ تعود مرجعيتها لذلك الواقع.

ومن الصور المحليَّة ما اتخذ لوناً قومياً برزت ملامح الشاعر المحبِّ لوطن كان منفاه من وطنه الأم، وهنا تتمظهر المفارقة في عشق الشاعر لمنفاه في نصّ **(بطاقة بريد إلى دمشق)**[5] الذي قال فيه:

والتقينا ، يا دمشقُ

وعلى معطفكِ الأخضرِ ثلجُ

وعصافيرٌ وغاباتٌ وورد

---

(1) الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنيّة)، د.كريم الوائلي،الدار العالمية، القاهرة، (د.ت) : 200.

(2) ينظر: مطارحات في فن القول: 25.

(3) الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السياب ، ونازك ، والبياتي)، محمد على كندي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت ، 2003م: 30.

(4) مفاهيم الصورة الشعريَّة ، لطيفة برهم، أطروحة دكتوراه، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1996م: 116.

(5) عبد الوهاب البياتي (الأعمال الشعريَّة): 1/ 261 – 262. وينظر : قصيدتا الملجأ العشرون 1/ 117، وقصائد إلى يافا 1/ 193 ،التي نحت النحو نفسه.

وبحارٌ لا تحدُّ

...

وبعينيكِ من الصحراءِ شمْسُ

فوقَ بيتي الموحشِ الباردِ ترسُو

فوقَ غابِ السوسنِ

في براري وطني

حيثُ لا أملكُ إلا كفنيّ

حيثُ فأسي

أبداً تحفرُ في أعماق نفسي

...

كانتِ الأحرفُ في نفسي تُناضِلْ

وتُغني في لياليِها قوافلْ

من قوافٍ ومقاطِعْ

كنتُ جائعْ...

كنتُ في معركةِ الخلقِ أُطَالعْ

وجْهَك الحُلوَ، فأنسى يا دمشقُ

غربتي

وحشةَ أيامي

عذابي

وأنا اقتحمُ التأريخَ مِنْ بابٍ لبابِ

يعبر الشاعر عن حبّه وأشواقه لدمشق، ويرنو إلى الثورة في داخل بلده التي ستكون انطلاقتها من منفاه الذي أحبَّه ، ويصرح بأنَّهُ نسيَ غربته في طلعة وجهها.

في هذه الصورة المحليَّة – دمشق- تبرز إرادتان، الأولى إرادة الغريب المسلوبة، والثانية إرادة الثوري الحالم بالتغيير في نضاله الدائم في محاولة لأن تدفع كلُّ واحدة منها باتجاه الأخرى؛ لتخرج في المحصلة بالإبقاء على واحدة منهما مقابل تلاشي الأخرى وهذا ما يصطلح عليه نقدياً بـ(الصراع Lutte) [1]، ومعنى ذلك أنَّ الصراع يكون مواكباً لحركة التطور في البنى الأسلوبيَّة للنصّ؛ لأنَّ (التطور نتاج متناقضات متصارعة)[2]، ومحور الصراع في هذه الصورة المحليَّة هو (أنا) الشاعر الذي يتبنى مشروعاً نضالياً للتغيير والثورة، معطياته الكلمات الموحيَّة بعظم الصراع داخل (الأنا) الشاعرة، وهذه (الأنا) تكتسب (عند اتحادها بالمكان أو بالمعاني الذاتيَّة المجردة ، دلالات مضافة تختزن تصوراً معرفياً تخيلياً ذا أبعاد كليَّة شاملة تؤسس لخطابٍ شعري يُساير الواقع ولا ينفصل عنه، بل يؤثر فيه عن طريق تأويله وإعادة إنتاجه)[3].

إنَّ البياتي في هذا النصّ حرص على إنتاج علاماته بنحو يجعل تصورات المتلقي تسير باتجاه المقصديَّة التي ارتآها في موضوعته؛ القائمة على ثنائيتي الوصال / والانقطاع، والقرب / والبُعد ، إنَّه يتصل بوطنٍ غير وطنه يكون بعيداً جغرافياً عنه، بيد أنَّه قريب منه إحساساً؛ لكونه أرضاً خصبة للانطلاق نحو تحقيق الوصال مع وطنه بظهور الثورة التي يعوِّلُ عليها، فاتخذ من صورته المحليَّة –دمشق- نقطة الانطلاق في تحقيق غايته، وهذا أمر طبيعي- بحسب باشلار- ؛ لأنَّ خيال المبدع يعمل باتجاه تحقيق مراميه إينما لقي مكاناً يحمل أقل صفات المأوى[4].

(1) ينظر: بنية القصيدة العربية المعاصرة: 278.

(2) م.ن : 278.

(3) الدلالة الإيحائيَّة في الشعر العربي الحديث : 186 – 187.

(4) ينظر: جماليات المكان : 36.

إنَّ استحواذ الصورة المحليَّة على مجمل تفصيلات النصّ، نابعة من إدراك الشاعر أهمية الثراء الفنيّ الذي ترفد به مجمل تفصيلات النصّ؛ لأنَّ (عملية الإدراك غايةٌ جماليَّة)[1] مصدرها تداعيات ذاكرة الشاعر وما يكتنزه من قدرة على توظيف تلك التداعيات فنيّاً من خلال تحويلها إلى إيماءات وعلامات تُشف منها أحداث الواقع المُعاش الذي استُلهمت منه المؤثرات التصويريَّة[2] ويُعدُّ نصّ (**بورسعيد**)[3] من الصور المحليَّة التي لفتت أنظار الشعراء ومن بينهم البياتي في تصوير أحداثها والواقع المرير الذي عاشت فيه تلك المدينة إبَّان العدوان الثلاثي على مصر في العام 1956م[4] إذ قال فيه:

على جبينِ الشَّمْسِ ، بورسعيدْ
مدينةٌ شامخةُ الأسوارْ
شامخةٌ كالنارِ
كالإعصارْ
في أُوجهِ اللصوصْ
لصوصَ أوربا من التجارْ
من مجرمي الحُروبْ
وشاربي الدماءْ
على جدارِ الموتِ، بورسعيد

---

(1) نظرية الأدب في القرن العشرين ، ك. م. نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب، ط1، عين الدراسات والبحوث الإنسانيَّة والاجتماعيَّة ، مصر، 1996م: 22.
(2) ينظر: دراسات في نقد الشعر ، إلياس خوري، ط3 ، مؤسسة الأبحاث العربيَّة ، بيروت، 1986م: 41.
(3) عبد الوهاب البياتي (الأعمال الشعريَّة) : 1/ 265 – 266.
(4) ينظر: المدينة في الشعر العربي المُعاصر : 243.

صامدةٌ كالبحرِ

لا تنامْ

يخوضُ في ساحاتِها السلامْ

معركةَ الحياةْ

تحرسُهُ بنادقُ الأنصَارْ

وأعينُ الصغارْ

يتسم هذا النصّ بالنزعة الخطابية على الرغم من أنَّـه مكتـوبٌ عـلى وفـق الـنهج الجديد للقصيدة، تتجلى فيه القيم الحقيقية لواقع هذه المدينة ومجريات الأحـداث فيهـا، من حيث كونها صورة محليَّة شكَّلها المبدع على نحو يستجيب لإدراكات الواقع[1] فهـي ليست مجرد حيز هندسي، بل هي إحـالات عاطفيـة استشـعرتها الـذات الشـاعرة مـن المُعطى الحقيقي للقيمة التصويريَّة الواقعيَّة التي أنتجها ببُعد علاميّ تظهـر فيـه ملامـح الأثر الجمالي للنصّ كونه يمثل (علاقة ما بين درجة الشعور بالواقع والأنـا المشـتركة)[2] التي استمدت مادتها الخام من الواقع، بيـد أنَّهـا تجاوزتـه وعلـت عليـه بفضـل الطاقـة الإيحائيَّة التي تتوفر عليها فضلاً عن امتلاكها ناصية المنظومة الخياليَّـة التـي مـن شـأنها إعادة تنسيق النصّ، طبقاً للمتبنيات التي أراد الشاعر بلورتهـا فيـه، والقصـدُ في إعـادة تنسيق النصّ هو أن الشاعر يجعل من اللغة والكلـمات المـأخوذة مـن الحـدث الـواقعي مرتكزاً لصياغة موضوعة الصورة المحليَّة على وفق الرؤيـة التـي يجسـدها في خيالاتـه؛ لأنَّ الوظيفة الشعريَّة (تتجلى في كون الكلمات وتركيبهـا ودلالتهـا وشـكلها الخـارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصـة)

(1) ينظر: دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ المعاصر: 275.

(2) الوهم والحقيقة (دراسة في منابع الشعر والواقع)، كريستوفر كودويل، ترجمة: توفيق الأسـدي، ط1، دار الفارابي، بيروت، 1982م: 176.

[1]؛ لذلك فإنَّ قراءة نصّ الصورة المحليَّة تستلزم وجود قارئ واعٍ قادرٍ على لملمة أشتات النصّ والخروج بفهم دقيق لتفصيلاته؛ لأنَّ فعلَ القراءة (فعلٌ خلاَّق يوازي إبداع النصّ أو يتفوق، أو يهبط عنه على وفق ثقافة القارئ)[2]، وذلك يتطلب منه – القارئ- أن يكون دائب البحث عن المعاني الغائبة في متن النصّ، وإظهارها على النحو الذي أراده الشاعر من ورائها وهذا ليس بالأمر اليسير؛ لأنَّ أغلب المناهج النقدية الحديثة تلزم القارئ بضرورة تبنيه تصوراً جديداً للإنسان والكون والمجتمع؛ ليكون فعل القراءة سائراً باتجاه الرؤى التي صاغها الشاعر بإبداعه أو على الأقل مقتربة من حيثيات تحليلها الناجع[3].

إنَّ تكثيف الواقع في الصورة المحليَّة عند البياتي أخذ منحى المساهمة في إغناء التجربة الشعريّة بمثيرات وإشارات تعود لمرجعيات مختلفة؛ بغية دفع الحيز الفنيّ باتجاه إيجاد مزايا الحداثة الشعريَّة[4] ولعلَّ قصيدة (**البصرة**) من مجموعة (بستان عائشة)[5] تعدُّ من الصور المحليَّة التي اقترب فيها الشاعر من لغة الحياة اليوميَّة المباشرة ولا سيما في شكلها السياسي – كما يقول أدونيس – [6]؛ لتكون محور إلهامه في تصوير لحظة شعريَّة

---

(1) قضايا الشعريَّة، رومان ياكسبون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1988م : 19.

(2) دليل النظريَّة النقديَّة المُعاصرة ، د. بسام قطوس، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت، 2004م: 177.

(3) ينظر: شعرنا الحديث إلى أين؟ ، غالي شكري، ط2، دار الآفاق الجديدة، بيروت، 1978م: 114.

(4) ينظر: في محراب المعرفة (دراسة مهداة إلى إحسان عباس) ، د. شكري محمد عياد، تحرير: إبراهيم السعافين ، بيروت، 1999م: 205.

(5) قيل الكثير من التفسيرات بشأن تسمية (عائشة)، ينظر: عبد الوهاب البياتي : ما يبقى بعد الطوفان : 104 وما بعدها، وينظر : صلوات العاشق السومري (عبد الوهاب البياتي ، قراءة وموقف) ، عذاب الركابي ، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 1997م: 56.

(6) ينظر: ها أنت أيها الوقت : أدونيس، ط1، دار الآداب ، بيروت، 1989م: 100.

يومئ من خلالها إلى مدينة البصرة، وما اكتنزته من صور البطولة والفداء؛ لتكون مفتاح قصيدته، ومسار إبداعه[1]، ومصدر إلهامه؛ لأنَّ الإلهام صورة (لا تتسع لكلِّ لحظات الإبداع على اختلافها، فهي تصور لحظة من بين عدَّة لحظات متباينة)[2]، وهذه اللحظة الإبداعيَّة تبلورت في نصّه الذي قال فيه[3]:

كانتْ كعادةِ ،أهلِها البسطاءْ
تجترحُ البطولةَ والفداءْ
تستقطرُ التأريخَ معجزةً
وشاراتِ انتصارْ
وبوجهها العربيِّ
في كلِّ العصورْ
- مدينةُ الشعراءِ والعلماءْ-
قاومتِ الغُزاةْ
وبأكرمَ الشجرِ النخيِّلْ
وشطِّها
كانتْ إلى الشهداءِ في معراجهم
زادَ المعادْ
الشعرُ سرُّ شبابِها
وبطولةُ البشرِ / البناةْ

---

(1) ينظر: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا (عبد الوهاب البياتي)، محيي الدين صبحي، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1990م: 52.
(2) الأسس النفسيَّة للإبداع الفنيّ، مصطفى سويف، ط4، دار المعارف، القاهرة: 196.
(3) عبد الوهاب البياتي (الأعمال الشعريَّة) : 2/ 506 – 507.

تمظهرت الصورة المحليَّة – **البصرة** – في أوضح تجلياتها في هذا النصّ؛ كون المبدع أنتجه بأبعاد علاميَّة أوحت بالمدلولات الفكريَّة التي تشتمل عليها هذه المدينة، من حيث أنَّ العلامات التي تدلُّ على أنَّ موجودات الواقع اكتست بدلالات ذات عمق تأصيلي منها ما هو تاريخي وتراثي، وآني، ولربَّما ذلك نابع من كون الشاعر قد كتب القصيدة في ظروف تختلف عن الظرف الذي عاشه فيها[1]؛ لذلك ألزم نفسه بتحديد نقطة الإدراك التي يبدأ منها، وهذا ما دعاه إلى (استكشاف الصورة أولاً، ثمَّ إثارة القارئ أو المتلقي ثانياً)[2]؛ ليكون المتلقي في دائرة الضوء نفسها التي دعاه إليها المبدع؛ لأنَّ (كل قراءة لابدَّ أن تبدأ من نقطة هذه الإدراك لواقع محسوس)[3] والمبدع في انطلاقته من المحسوسات ليس لكونه راغباً في استحضار صورها والكيفيات التي أسست عليها، وإنَّما ذلك آتٍ من ارتباط نفسي له مدلولاته العلائقيَّة بذلك الاستحضار[4]؛ ليتكشف من ورائها عمق إحساسه وتركيبات ذهنه[5] في تصوير الواقع المحسوس الذي أغنى النصّ فنيّاً بمدلولات وعلامات وتلوينات مستقاة من الفكر والواقع، والثراء الثقافي الذي يمتلكه المبدع، ومدى القدرة على توظيفه بالاتجاه الذي يخدم تطلعاته الإبداعيَّة المواكبة لحركة التطور الاجتماعي الدائم، وبذلك نخلص إلى أن الصورة المحليَّة كانت أحدى التلوينات الشعريَّة التي أفاد منها البياتي من خلال توظيف أحداثها وواقعيتها بشعره المتخذ من الأدلجة والغموض سمتين نحا من خلالها باتجاه بيان فساد الأنظمة الحاكمة القابضة على السلطة ومظلومية طبقات

---

(1) ينظر: الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة : سهير القلماوي، مكتبة الإنجلو مصريَّة، القاهرة: 99.

(2) التفسير النفسي الأدب: 67.

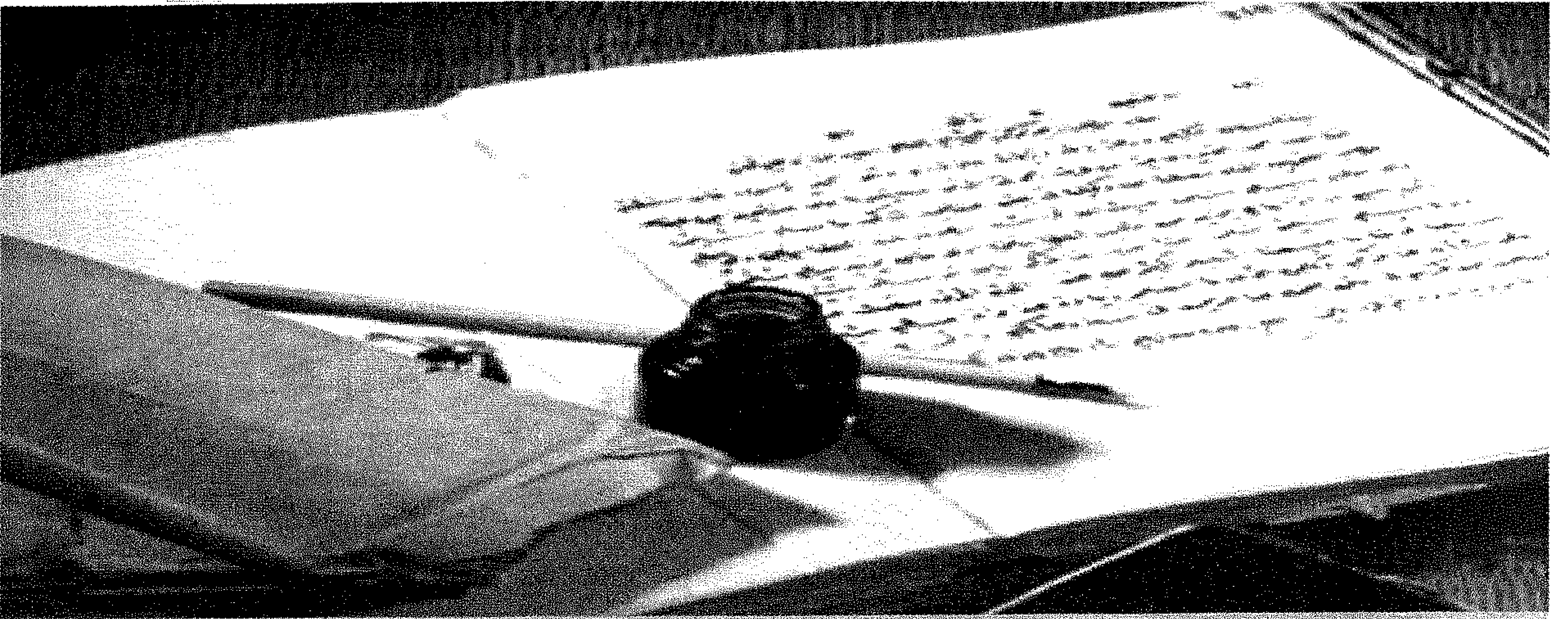
(3) القارئ والنصّ (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقا) ، سيزا قاسم ،مجلة عالم الفكر، المجلد 23، العدد الثالث والرابع ، الكويت، 1995م: 254.

(4) ينظر: الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث: 45.

(5) ينظر: من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني ، الهيئة المصرية للكتاب، 1995م: 491.

الشعب الفقيرة التي سحقتها تلك الأنظمة وطموحه الطاغي الذي ينشده في تغيير واقع المشكلات التي يعجُّ بها بلده العراق والقضايا القوميَّة والتحرريَّة التي غالباً مايرددها الشيوعيون؛ راصداً ذلك في قضاياه الشعريَّة بإحالة مدلولاتها إلى علامات تُظهر أن الشاعر المُعاصر جعلها ثيمة مركزيَّة في انطلاقته نحو التجديد والابتكار*.

* للمزيد من الصور المحليَّة في شعر البياتي يمكن مراجعة الصفحات : بغداد 1/ 73، أغنية خضراء إلى سوريا: 1/ 226، برلين في الفجر 1/ 316، سلاماً أثينا 1/ 315، وداعاً استامبول 1/ 375، النور يأتي من غرناطة 2/ 395، قداس جنائزي إلى نيويورك 2/ 417، مجنون أشبيلية 2/ 477، سور الصين 2/ 502، سوق الوراقين 2/ 540.



الفصل الثالث

الصورة المحليَّة

في قصيدة النزعة النثريَّة وقصيدة النثر

الصورةُ المحليّةُ بينَ الرؤى اليوميّةِ والبُعدِ العالميِّ

3

المبحث الأول

الصورة المحلِّيَّة في المشهد الشعريِّ اليوميِّ وتفاصيله (سعدي يوسف أنموذجاً)

توطئة:

ربَّما تقتضي طبيعة البحث أحياناً الوقوف عند نقطة جوهريَّة تستدعي النظر في محتواها؛ بغية تعرُّف مكامنها، ومحاولة الخوض في تفصيلاتها قُبيل الولوج في إجماليات الموضوع وحيثياته، والمهم في هذا الصدد تسليط الضوء على مضمون ما يعنيه مصطلح **"قصيدة النزعة النثرية"** الذي يمكن تعريفه على أنَّهُ نمطٌ أدائي شعري جديد يزاوج بين ما هو شعري وما هو نثري في محاولة لتقريب المسافة - إن لم يكن محوها - بين القصيدة الموزونة وقصيدة النثر، إذ يقترب النصّ الشعريّ من ملامح النثر، بيد أنَّهُ يتراوح بين الإبقاء على التفعيلة العروضيَّة أو تخفيتها من خلال الأخذ بالحسبان التخفيف من حدَّة جرسها الموسيقي بوساطة الإكثار من دخول الزحافات والعلل عليها؛ ليكون وزنها غير بارز فضلاً عن اعتماد التدوير العروضي والتخلي عن القافية كلاً أو جزءاً إلى الدرجة التي تحدُّ من سلطة الخليل العروضيَّة؛ مما يمنح التجربة الشعريَّة خاصيَّة التعدد؛ وبذلك تكون مؤهلة للاندراج تحت ما كان العرب يسمونه بـ(السهل الممتنع) الذي يتسع لكل القُرَّاء على اختلاف قدرتهم ومستوى الاستيعاب والتلقي الذي يمتلكونه[1].

---

(1) ينظر: شعر سعدي يوسف: تفاصيل تلمُّ شتات الرؤية، حسن مخافي، دراسة نشرتها جريدة القدس العربيَّة،السنة 11، العدد (6165)، بتاريخ 6/ 5/ 2006.

ويعدُّ الشاعر سعدي يوسف من رواد هذا النمط الشعريّ، والأكثر تأثيراً في تجارب الشعراء العرب الآخرين يتقدمهم محمود درويش،وأمجد ناصر،وهاشم شفيق وغيرهم؛ لأنَّ (تجربة سعدي تسلك طريقاً منحرفاً إلى النثر كأنَّها لفرط خفوت نبرتها ورهافة أوزانها في طريقها إلى أن تكون قصيدة نثر فعلاً... وهذا يعني أنَّ جُهداً أسلوبياً وفكرياً كبيراً في قصيدة هذا الشاعر ، لكي تصل إلينا خافتة وشفافة، ومشبعه في الوقت نفسه بالأفكار)[1].

بهذه النمطية الجديدة افترق سعدي يوسف عن مجايليه من أبناء الشعر الخمسيني سواء أكانوا شعراء تفعيلة أم قصيدة نثر إلى درجة أنَّهُ تفوق على شعراء قصيدة النثر نثراً على الرغم من التزامه التفعيلة الخليليَّة الخافتة، بهذا النمط الشعريّ صنع له سعدي يوسف أبوة شعريَّة[2]، وفي ذلك يقول: (أنا استخدم في قصيدة واحدة أشكالاً عدَّة ، تفعيلة ومقفاة ونثراً وشعراً حُرَّاً ، فالحريَّة المطلقة هي الأداة المثلى للشعر، وهنا نحن لسنا وحيدين بين الأمم الذين نريد أن يكون لنا شكل فريد)[3]، فسعدي يوسف لم يكن يتبنى شكلاً واحداً للقصيدة، بل لم تكن تعنيه قضية الشكل بقدر إيمانه بأن يكون الشعر شعراً بكل ما تعنيه هذه العبارة من مضمون، فاتخذ من هذا الشكل الجامع للمسميات التي ينضوي تحتها الشعر المُعاصر؛ ليكون بمثابة حلقة الوصل بين شعراء قصيدة التفعيلة وشعراء قصيدة النثر، وهذا ما دعا الناقدة العراقيَّة فاطمة المحسن لأن تسمي الشكل الشعريّ الجديد الذي اختطه سعدي يوسف لنفسه بـ(النبرة الخافتة)، قائلة: (صوت سعدي يوسف ذو نبرة خافتة، يجمع تراث روح العاطفة المحليَّة التي أججت

---

(1) سعدي يوسف على أطلال الجنة، حسين بن حمزة، جريدة الأخبار اللبنانيَّة، العدد (285) بتاريخ 24/ 7/ 2007.

(2) ينظر : الاختلاط الشعريّ وخشيته، ناظم السيد، دراسة منشورة في موقع الشاعر على شبكة الإنترنت.

(3) حوار أجراه عبد الوهاب الملوح مع الشاعر سعدي يوسف بتاريخ 12/ 8/ 2009، نُشر بكامله في مدونة قصيدة النثر على شبكة الإنترنت.

عنفوانها قصائد السيَّاب، وبين امتصاص هذه العاطفة في نكوص إلى الداخل ينزع عنها ثقل رنينها العالي، وفي مراحله الأكثر خصباً: السبعينات والثمانينات كان يجدُّ باستمرار من أن يأخذ مستمعيه بعيداً عنه، فالمشهد الشعريّ يتقاسمه في العادة نجوم الخطابة وإن اختلفت مناهجهم، في وقتٍ كان هذا الشاعر يؤسس لمنطق صفاء الشعر أو استخلاص شعريته من كل ما يحفُّ بها من تراث الاستماع)[1].

إنَّ خفة التفعيلة في شعر سعدي يوسف والمرونة الإيقاعيَّة التي يمتاز بها كفيلتان بهدم الحواجز بين شعره ذي النزعة النثريَّة وقصيدة النثر، فالإيقاع لديه يمتلك قيمة نثريَّة أبلغ من الوزنيَّة، وإنَّ جملته الشعريَّة وإن كانت ذات نبرة إيقاعيَّة فإنَّها تبدو مقتربة من النثر والسرد[2].

وعلى وفق ذلك تكون تجربة سعدي يوسف الشعريَّة رائدة في شكلها ومضمونها، فهي نتاج فكر الشاعر الذي لملم أشتات الفنون الشعريَّة وغيرها، وصهرها في بوتقة تجربته الشخصيَّة التي أراد لها أن تتخذ من حالة الوسطيَّة مركزاً لانطلاقتها وتبلور رؤاها؛ كونه (صديق السيَّاب الذي رافقت قصيدته نصّوص الريَّادة الأولى، وشاعر التفعيلة الأكثر تأثيراً في قصيدة النثر)[3]، فهو مدرسة قائمة برأسها؛ الأمر الذي حدا بأدونيس لأن يطلق عليه لقب (مهندس القصيدة العربيَّة)[4].

إنَّ ما ذُكر كان بمثابة دعوة إلى تتبع موضوع الدراسة – الصورة المحليَّة- في آثار هذا الشاعر الكبير، ولاسيما في قصائده التي تندرج تحت مسمى (النزعة النثريَّة).

---

(1) سعدي يوسف، النبرة الخافتة في الشعر الحديث: 5 – 6.

(2) ينظر: سعدي يوسف على أطلال الجنة: إنترنت.

(3) ينظر: م.ن.

(4) أدونيس المتغطرس يصف سعدي يوسف بـ(مهندس القصيدة العربية)، عبد الرزاق عداي، دراسة منشورة في موقع الشاعر على شبكة الإنترنت.

قصيدة التفاصيل:

ظهر ما يُعرف بـ(قصيدة التفاصيل أو تيار القصيدة اليوميَّة) مع وجود الرغبة والحافز لدى المبدعين على تجديد التقنيَّة الشعريَّة؛ انسجاماً مع الرؤى والأساليب التي تُعين المبدع على مواكبة التطورات الحاصلة في المشهد الشعريّ انطلاقاً من كون (قصيدة التفاصيل) تمثل حدثاً يسلط الضوء على الجزئيات اليوميَّة والمألوفة؛ لتكون أسلوباً يستمد قوته من تلك الأحداث العابرة التي يمكن لها أن تُصبح موضوعاً أدبياً وفنيّاً لا يقل أهمية عن الموضوعات الوجوديَّة الكبيرة[1]، ويمكن تعريف (قصيدة التفاصيل) بأنَّها نمطٌ شعريٌّ جديد يقترب من ملامح الأحداث اليوميَّة التي تُعنى بتفاصيل الأشياء وتوظيفها نصّياً من خلال التركيز على عالم السرد وبناء حكايات من المشهد الشعريّ وتزويج الأسطوري لليوميّ؛ ليتمكن القارئ من اكتشاف عمق التحولات التي أحدثها النصّ الشعريّ بهيئته الجديدة[2].

وقد اقترن وجود قصيدة التفاصيل مع وجود الترجمات التي قام بها بعض الشعراء العرب، وفي مقدمتهم الشاعر سعدي يوسف، إذ عكف على ترجمة أعمال الشاعر اليوناني المشهور (يانيس ريتسوس) الذي يُعدُّ المؤسس الأول لقصيدة التفاصيل من خلال قيامه باستدعاء تفاصيل الأحداث اليوميَّة في اليونان الحديث كما لو كان أمام سجل من اللقطات، ليس للأسماء المميزة فيه أثر حقيقي بقدر ما كان الشعريَّة[3].

---

(1) ينظر : حديث للناقد ياسين النصّير في دراسة أدبية أعدها عدنان حسين أحمد، منشورة في موقع جهة الشعر على شبكة الإنترنت، نقلاً عن جريدة الزمان الصادرة بتاريخ 7/ 5/ 2002.

(2) ينظر: شعريَّة التفاصيل (أثر ريتسوس في الشعر العربي المعاصر) دراسة ومختارات، فخري صالح، ط1، الدار العربية للعلوم، بيروت، 2009م : 21 – 41.

(3) ينظر: مدخل إلى كفافي، كازنتراس، ريتسوس، تأليف بيتر بيين، ترجمة سعاد فركوح، ط1، دار منارات للنشر، عمّان، 1985م: 113.

وكان لقيام الشاعر سعدي يوسف بترجمة أعمال هذا الشاعر إن أخذت مداها في شعره، وقد يكون ذلك هو ما دعا فخري صالح إلى القول:

(إنَّ مثال ريتسوس متحقق في عمل سعدي يوسف الشعريّ، كما أن هناك إلى جانب تشابه الاهتمامات الشعريَّة، غزارة الإنتاج الشعريّ لدى كل من الشاعرين، وأية مراجعة لشعر سعدي وريتسوس ستجعلنا نقف على كونهما يهتمان بالإنجاز قصيدة كل يومٍ أو رُبَّما أكثر)[1].

وعلى أساس هذا التأثر نحت قصيدة سعدي يوسف منحىً بصرياً في نزوعها الواقعي نحو اليوميّ؛ لكونه (العنصر الأساس، لذا فإنَّ البناء يعتمد حداً أقصى- من صرامة الانتقاء، لا مجال لزوائد مجانيَّة أو ثرثرة إنشائيَّة، ثمة تقنيَّة قصوى في إيراد الضروري لتبقى القصيدة محافظة على رهافة يومياتها المتحققة شعرياً)[2]؛ وبهذا المفهوم فإنَّ اليوميّ يتجذرُ في منحاه الفكري ما يصطلح عليه بـ(الشعريَّة البصريَّة) التي تجمع بين ما هو مرئي ومقروء؛ لتجسد الخطاب الشعريّ المُعاصر الذي يكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرائق انبناء المعنى[3].

وفي إطار ذلك يمكن الوصول إلى فهم واقعي لتجربة الشاعر سعدي يوسف مفاده، أنَّه يرسم ملامح قصيدته مستعيناً في دقة الملاحظة التي تمنحها الحواس، ولكنَّ حيزها الأكبر يتركز في النصّوص التي تنبني على قوة المشهد، من حيث أنَّه يمثل كتلة شعريَّة، يقوم الشاعر بإعادة ترتيب أشيائها بما يسهم في بناء رؤيته الإبداعيَّة التي تحوِّل التفاصيل الصغيرة إلى موقف ما ينتقل من المألوف المعتاد إلى الشعريّ العجائبي عبر سياق علاميّ يحولها إلى عملية ارتطام شبيهة بتفجير طاقة معينة تتلبس لبوس المفارقة

---

(1) شعريَّة التفاصيل : 23.

(2) الصيف الأخير (دراسة في أعمال يانيس ريتسوس الإبداعيَّة) ، جمال حيدر ، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م، 20.

(3) ينظر: في تحليل النصّ الشعريّ ، عادل ضرغام ، ط1، الدار العربية للعلوم ، بيروت، 2009م: 17.

بين اليوميّ والشعريّ؛ لتفصح عن شعريتها داخل النصّ، لتحول الجمل إلى صور قائمة على التكثيف اللغوي الذي يولد الإيحاء ويفسح الطريق أمام اكتمال مشهد القصيدة في بناء عضوي تضفي عليه النزعة النثريَّة مزيداً من التماسك[1]، ورصد هذا المشهد النقدي جاء في صورته المحليَّة التي حملت عنوان (**تحت جدارية فائق حسن**)[2] التي جسد فيها سعدي يوسف اليوميَّات المرئيَّة المرتبطة بسياق حدث معين انمازت بها يوميَّات تلك الساحة، إذ جاء بناؤها الفنيّ مندرجاً تحت مسمى النزعة النثريَّة ، وهي متقاربة في تشكيلها النصّي من حيثيات قصيدة النثر على الرغم من نبرتها الموسيقيَّة الخافتة ذات المقطع المُقصَّر واعتمادها على التدوير العروضي وهذه هي الميزة الجديدة التي تبناها سعدي يوسف في مسيرته الشعريَّة بعد جيل الرواد[3]؛ لأنَّه كان يُعنى بتلقي قصائده ، والنصّ عنده لا تكتمل صيرورته إلاَّ بالتلقي؛ لإيمانه المطلق بأن للشعر وظيفة أخرى غير الوظيفة الفنيَّة والجماليَّة، وإنَّ أثره مرتبط بمسألة التوصيل المباشر بضوابط إيمائيَّة بعيدة عن المباشرة[4]؛ ولأنَّ نصّ الصورة المحليَّة يُرصد بأبعاده العلاميَّة داخل بنية النصّ، فهو يتطلب وجود قارئ قادرٍ على الإمساك بخيوط النصّ؛ ليتسنى له الوقوف على ما أراد الشاعر أن يوصله إليه بالإيماء؛ لأن سعدي يوسف من الشعراء الذين يؤمنون باقتحام النصّ ليفاجأ القارئ بحضوره بين سطور الكلمات[5].

---

(1) ينظر: شعر سعدي يوسف ، تفاصيل تلم شتات الرؤية: مصدر سابق.

(2) سعدي يوسف ، الأعمال الشعريّة (الليالي كلها): 1/ 107 ، وقد تم الحديث عن هذه القصيدة في التمهيد .

(3) ينظر: سعدي يوسف (النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث): 178.

(4) ينظر: سعدي يوسف : تفاصيل تلم شتات الرؤية : مصدر سابق.

(5) ينظر: المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش، نموذجاً)، د. ناصر شبانه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ، 2002م: 246.

ومن الصور المحليَّة التي ظهرت اعتصاراتها من المشهد اليـوميّ المحـليّ في شـعر سعدي يوسف نصّ (بغداد الجديدة) في مجموعة (الليالي كلها)؛ كونه سعى فيه إلى إبراز تفصيلات تقترب ملامحها من صورة سوق شعبي، إذ يقول[1]:

تأتيني حينَ تُحاصِرُني أبخرةُ العرقِ المغشوشِ...
بصحنِ حساءْ
تأتيني كلَّ مساءٍ يخطِفُهُ الليلُ...
في المقهى تجلسُ حولَ الشايِ المُرِّ
وفي السُّوقِ تبيعُ الجُبنَ
وأكبادَ الجاموسِ،
وتنفضُ كلَّ دكاكينِ ملابسِها المُستعملةِ المكويَّةِ
باحثةً عن عظمٍ في صحنِ حساءْ
وحليبٍ في شفتيْ طِفلٍ
...
في منتصف الليلِ
تعودُ إلى المختبأ المسحورِ، وراءَ شوارعِها الطينيَّة
حاملةً خُبزَ الموتى
وزهورَ الآسِ
وشيئاً من كبدِ الجاموسِ
وعظمينِ لصحنِ حساءْ
في الفجرِ تدورُ على كلِّ منازِلِها
تدفعُهُم في وسطِ الشارعْ...
آلافاً ينتظرونَ السيرَ إلى بغدادْ.
....

(1) سعدي يوسف، الأعمال الشعريَّة (الليالي كلها): 103–104.

جاءت انطلاقة الشاعر في رصده للصورة المحليَّة – **بغداد الجديدة**– من الواقع المرير الذي كانت ترزح تحت وطأته مدينة بغداد من فقر، وبؤس، وجوع ، وضياع.

النصّ بمجمله قائم على ثنائية الواقع / والخيال؛ لأنَّه يكشف عن آلية التشكيل الصوري على وفق التصور السيميائي الذي يولِّد العلامات بطريقة تُفصح عن المقصديَّة التي أرادها الشاعر في تحقيق موازنة تتقاطع في مضمونها بين بغداد الواقع وبغداد التي يريد، بالإفادة من عنصر التشخيص في إضفاء صفات حسيَّة على صورته المحليَّة؛ ليكون التعبير قادراً على استيعاب الحدث في إطار السياق الذهني الذي بلوره الشاعر في صياغته الإبداعيَّة لتفاصيل يوميَّة تكون منطلقاً لواقع آخر يختلف عما هو عليه، وهذه الرؤيَّة متجذرة في خيال الشاعر لحظة تجسيده الحدث التعبيري لنصّه المشتمل على سعة بصريَّة متواصلة مع الحدث الواقعي المتمركز في عمق الصورة المحليَّة[1]، وأساساً لذلك فإنَّ الأمر يُحتِّم على المتلقي التأني في قراءته؛ خوفاً من الولوج إلى عوالم بعيدة عن رؤية الشاعر ومقصيدته؛ لأنَّ نصّ الصورة المحليَّة يستمدُّ فاعليته من شمولية تأويل النصّ بطريقة واعية؛ بغية الكشف عمَّا بداخل الذات الشاعرة من خلال البُعد العلاميّ الذي أُنتجَ فيه النصّ، سواء أكان الشاعر واعياً في حضوره الفعلي بما ينتج عنه، أم كان ذلك نابعاً من لا وعي الذات الغارقة في اللاشعور[2]، ممَّا يجعل المتلقي المُفسِّر للنصّ أمام مسؤولية تُلقى على عاتقه ، وهي أن يكون حريصاً ودقيقاً في بحثه عن حيثيات النصّ وتفاصيله، وهذا ما أكده (مبدأ الفهم Comprehnsion principle) في الحكم على شرعية التأويل، وفي هذا المضمون أشار (كولدمان) إلى أن فهم النصّ لا يتحقق ما لم تتم دراسة النصّ دراسة محايثة، تنجلي من ورائها ملامح

(1) ينظر: سعدي يوسف في الأخضر بن يوسف (طائر يوائم بين أساطير الزمكان) ، علاء هاشم مناف، دراسة منشورة على موقع الشاعر.

(2) ينظر: نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، بشرى محمد صالح ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م: 42 – 45.

البنى الداخلية له [1]، وتأكيداً لذلك الشأن يمكن الوقوف عند بعض ما قيل في تحليل هذا النصّ.

فقد ذهبت الناقدة فاطمة المحسن إلى القول: (يتحدث عن حي أقيم في أطراف بغداد هاجر إليه سكنة الأحياء الشعبية القديمة فيغدو مدينة شبه عصريَّة شبه ريفيَّة، والعنوان يوحي باللبس)[2]، وفي الوقت عينه ذهب أحد الباحثين المُعاصرين بالقول: (لقد استفاد الشاعر من طرائق السرد، ومن الصورة السينمائيَّة ؛ ليجعل من بغداد القديمة البائسة، المغلوبة على أمرها توقظ كل بنيها من أجل السير إلى بغداد، ولم يلحق بها الشاعر نعت (الجديدة)؛ لتتم عملية الربط فيما بين الاثنين)[3].

وفي الاعتقاد أنَّ كلا الباحثين غفل عن مسألة مهمة ألا وهي أنَّ الشاعر سعدي يوسف لم يفصل يوماً بين ممارسته الشعريَّة وممارسته السياسيَّة فهو (الشيوعي الأخير) الذي طالما ردد في مقالاته وحواراته أنَّ الكتاب الأكثر تأثيراً في شعره هو (رأس المال) لكارل ماركس[4]، ومن هذا المنطلق يمكن القول : إنَّ مقصديَّة الشاعر لم تسر على وفق التأويل الذي نحاه الباحثان المحدثان، وإنَّما رؤيته تبلورت من حدث واقعي أسقط عليه أفكاره التي يؤمن بها؛ لأن غايته لم تكن لأجل الربط بين واقع حقيقي وآخر خيالي بقدر ما هو إضمار لموقف ما تبناه الشاعر، ربما يكون دعوة للتغيير من خلال الثورة التي أشار إليها علامياً بـ(بغداد الجديدة)؛ كونها تمثل رؤى الشاعر المُسقطة على ما يريده واقعياً بطريقة إيمائيَّة؛ ليفسح المجال أمام قارئه لتلمس ذلك بوعيه، وهذا جوهر ما آمنت به النظريَّة النفسيَّة في التمييز بين عالم التجربة وعالم الإدراك الذهني ومدى أثره

---

(1) ينظر: المنهجية في علم اجتماع الأدب، لوسيان كولدمان ، ترجمة مصطفى المسناوي ، ط4، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر ، الدار البيضاء ، 1984م: 68.

(2) سعدي يوسف ، النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث: 184.

(3) طبيعة الرمز الأنثوي والأسطوري في شعر سعدي يوسف، محمد عرش، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب ، الرباط، 1991م: 100.

(4) ينظر: سعدي يوسف على أطلال الجنة: إنترنت .

في السابق – عالم التجربة- عندئذٍ يُسمى الأول عالماً واقعياً ويُسمى الثاني عالماً مُسـقطاً؛ لكونه يمثل إرادة الشاعر ومقصديته الحقَّة(1).

إنَّ ما يُرصد في موضوعة الصورة المحليَّة في شعر سعدي يوسف ميولها إلى الدقة في التوثيق الواقعي للتفاصـيل العـابرة في لغـة شـفوية شـفافة لا تتـوانى عـن استثمار الجمادات والإيماءات، وذلك من مظاهر الجِدَّة التي تميـز شـعره؛ لأن علامَّـة (الجِـدَّة في الأثر الشعريّ هي طاقاته المُغيرة التي تـتجلى في مـدى الفروقـات ومـدى الإضـافة: في مدى اختلافه عن الآثار الماضية، وفي مدى إغنائه الحـاضر والمسـتقبل)(2)، ولعـلَّ نـصَّ (**القيثارة الحمراء**)(3) يمثل أنموذجاً تتجلى فيه الخواص الفنيَّة المذكورة إذ يقول(4):

لم يَعُدْ في الشوارعِ ما تعزفينَ لهُ:
الساحةُ انطفأتْ
والحرائقُ قد غادرتْ في مياه المجاري
المقاهي مُهذبَّةٌ في الصبَّاح
ومغلقةٌ بعدَ منتصفِ الليلِ
مثلكِ
....
سوف يأتي المغنيُّ
ويذهبْ

---

(1) ينظر: المعنى والتوافق (مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي)، د. محمد غاليم الحاج، ط1، عـالم الكتاب الحديث، عمّان 2010م : 34.
(2) مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، 2009م: 90.
(3) القيثارة الحمراء: مقهى في برلين كان متطرفو اليسار يرتادونه، سعدي يوسف، الأعمال الشعريَّة (جنة المنسيات)، ط5، دار المدى ، دمشق2003م: 3/ 338.
(4) م.ن: 3/ 338 – 339.

يأتي الخريفُ

ويذهبْ

لكنْ، ستبيقنَ برميلَ بيرَهْ

تظلينَ في هدأةِ الزاويهْ

أنتِ

والأمسِ

والرمسِ

والقدمِ الحافيَّهْ

تنداح في النصّ مجسَّات دقيقة تؤشر لحدث يوميّ رصدته عدسة الشاعر بتفاصيله، وهو المآل الذي أصبحت عليه هذا المقهى جرَّاء ارتياد متطرفي اليسار إليه، فهو صامت عند الصباح، ومغلق بعد منتصف الليل، ولكنَّ على الرغم من ذلك يُمنِّي الشاعر النفس في أن هذا المقهى سيبقى محافظاً على روحيته، حتى وإن حلَّ فيه ما حلَّ.

إنَّ الصورة المحليَّة- **القيثارة الحمراء**- في هذا النصّ بتفصيلاتها الدقيقة وبُعدها العلاميّ قائمة على التقاط التفاصيل الصغيرة التي انتقاها من المشهد اليوميّ؛ ليحيله إلى عالم الخيال، والشاعر بذلك يقترب من عوالم الشعر اليوناني، ولكنَّه في الوقت نفسه يحاول أن ينهل من المادة الواقعيَّة على نحو مختلف، على الرغم من توظيف معرفته بشعر ريتسوس في نصّه، فالصورة المحليَّة تدخل في منظور السياق الحُلمي لتتجلى المدلولات الحسيَّة في نسيجها الشعريّ[1]؛ لتكون عنصراً ضاغطاً على الذات الشاعرة؛ لإخراج ما في داخلها؛ لتصبح حصيلة ذلك مقدار ما يستطيع الشاعر إسقاطه من مؤثرات تشخيصيَّة على مجمل البناء الفنيّ للنصّ؛ وذلك كامن في اللاوعي البشري وتوهماته[2]،

(1) ينظر: شعريَّة التفاصيل: 25.

(2) ينظر: دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ الحديث : 266.

وهذا أمر يحدو بالشاعر – في اللاوعي – إلى تتبع نظام علاميّ يشير إلى مدلولات معينة كان يقصدها وهذا النظام قائم على منهج قراءة متعدد الأبعاد، منه ما ينحو منحىً (استنساخياً) يكتفي بالوقوف على حدود التلقي المباشر، وهذا النوع من القراءة لا يمكن له أن يحقق إجراءً نقدياً واعياً، لأنّه لا يكدُّ الذهن في تتبع الأثر الجمالي بالغوص إلى أعماق النصّ؛ والثاني ما ينحو منحىً (استنطاقياً) يقدم إضافات جديدة لمدلولات النصّ؛ ليصل في نهاية المطاف إلى بناء جديد لأفكار العمل الفنيّ وطريقة التعبير عن هذه الأفكار[1].

ويعدُّ نصّ (سامرَّاء) من النصّوص التي حاول الشاعر فيها إدخال ملامح الفن التشكيلي على نصّه؛ بغية تحقيق تكوينٍ اندماجي بين المحور الدلالي والمحور السيكولوجي، ومدى انعكاس ذلك على قيمة تلقي النصّ في معرفة حدود التأويل المسترجعة سيكولوجياً؛ للوقوف على المعنى المراد إيصاله[2]، إذ يقول[3]:

" أرى العراق طويل الليل ، مذُ "......
مطرٌ على النوافذِ
والأشجارُ هابطةٌ ، والغيمُ
كانَ المساءُ الجهمُ يدخلُ في لوحِ السلالمِ مقروراً
ويدخلُ في أناملي؛
كيفَ لاحتْ ، بغتةً ، وبلا معنى ،مدارجُ سامرَّاء؟
كيف نمتْ ملويةً في يديَّ؟

---

(1) ينظر: إضاءة النصّ (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، اعتدال عثمان ، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1998م: 98 – 99.

(2) ينظر: المكان عند سعدي يوسف يبدأ من التناهي إلى الصمت، علاء هاشم مناف، دراسة منشورة في موقع الشاعر على شبكة الإنترنت.

(3) ديوان صلاة الوثني (قصيدة سامرَّاء) ، موقع الشاعر على شبكة الإنترنت .

كيفَ صارَ البئرُ مُرتَشَفِي في اللحظةِ الصِفرْ؟
أمواهٌ مُعجلةٌ كالخيلِ
تتبعُ سِحْرَ البحتريِّ
تقولُ: سامرَّاءُ
سامرَّاءُ
حمحمةٌ وبلوى؛
يا بساطاً من مهفاتٍ وخُضْرِمَةٍ
ويا درباً إلى المهديِّ
يا بلدي
سلاماً

في هذا النصّ محاولة من الشاعر للتعبير عن القيمة الثقافيَّة والأثريَّة والدينيَّة المميزة لمدينة سامرَّاء التي جعلته يستدعي لها نصّوص المتنبي والبحتري فضلاً عن الدقة في رصد تفاصيلها الدقيقة من مدارج، وملوية، والبئر، وعلامة التعبير في قوله (ويا درباً إلى المهدي) التي تدل على ما يعتقده المسلمون بنحو عام والعراقيون بنحو خاص من أنَّ خطوة الإمام المهدي عليه السلام كانت في سامرَّاء.

إنَّ تقنيَّة اعتماد التفاصيل اليوميَّة التي اتبعها الشاعر في إنتاج الصياغة الإبداعيَّة للصورة المحليَّة – **سامرَّاء**– في هذا النصّ تشي بحرصه على تطوير تلك التقنيَّة؛ لكونه استعان بقطعة من شعر المتنبي في قوله: (**أرى العراق طويل الليل**) وقطعة من شعرالبحتري في قوله:(**أمواهٌ مُعجلةٌ كالخيلِ**) وألصقها في نصّه؛ بغية الاقتراب من آفاق الفن التشكيلي، وهذا ما جعل بعض النقّاد يطلقون على هذه النمطيَّة من شعر سعدي يوسف بـ(أسلوب الكولاج) الذي يُعرف على أنّه مصطلح معني بالفنون التشكيليَّة للدلالة على اللوحات التي تُبنى في بعض أجزائها من ورق ملون، وإنَّ وجود هذه الملصقات في شعر سعدي يوسف جعلت من نصّه يتلبس بـ(أسلوب

الكولاج) مجازاً[1]، فتلك القطع الشعريَّة المأخوذة من شعر المتنبي والبحتري بدت وكأنَّها ملصقة بجسد النصّ؛ ولكنَّها غيَّرت ملامحه، وأضفت عليه دلالات إيحائيَّة جديدة يُبنى على أساسها الانطباع النفسي لدى المتلقي، وهذه السمة – الملصقات – تكاد تكون علامة فارقة في شعر سعدي يوسف كثُرَ توظيفها في قصائده؛ لتساعد في بناء المزاج الانفعالي لدى قرائه[2].

إنَّ الصورة المحليَّة شكَّلت عاملاً ضرورياً في بناء القصيدة لدى سعدي يوسف، لأنَّه يُديم الإصرار على أن علاقة النصّ مع المكان ليست علاقة ميكانيكيَّة، بل تنطوي على مجموعة معقدة من العوامل والعمليات، تثير الكثير من الاسئلة بإزاء ما يثيره ذلك المكان من تداعيات في فكر الشاعر[3]، الذي يقوم بدوره في إشاعة الدقائق المهمة في تفاصيل الحدث اليوميّ المتمركزة في بيئته المحليَّة؛ لأن (التفصيل المثير تلك الدقيقة المفردة التي إذا ما اختيرت بحرصٍ كافٍ وقُدمت بدقة كافية لاستطاعت أن تُرغم القارئ على أن يستدعي تلقائياً كلَّ التفاصيل والدقائق الأُخرى المتضمنة في هذا التفصيل)[4].

ولذلك جاءت الصورة المحليَّة لديه متوافقة مع الحدث الواقعي وتفاصيله؛ لأنَّه أعطاها مكانة مهمة في إنتاج النصّ استوجبت نوعاً خاصاً من السرد في التركيز على التفاصيل التي تأخذ فاعليتها وقيمتها الفنيَّة من الواقعيَّة المُشذبَّة من البلاغة وتوهيماتها[5]، على الرغم من عمل النصّ لدى سعدي يوسف على إيضاح الإبلاغ ورفع

---

(1) أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف ، ثائر العذاري، مجلة مقاربات، العدد الرابع، المغرب،2008م:51.

(2) ينظر: أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف : 52.

(3) ينظر: سعدي يوسف : لأدونيس رؤيته الخاصة وأنا معني بالتفاصيل الصغيرة ، حوار مع الشاعر أجراه : صلاح عواد ، منشور في موقع الشاعر على شبكة الإنترنت.

(4) سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث: 117.

(5) ينظر: عن أغنية صياد السمك وقصائد نيويورك ، فتحي عبد الله ، دراسة منشورة في موقع الشاعر على شبكة الإنترنت.

اللبس عن المعنى، وهذا ما منح نصّه آفاقاً رحبة في واقعيتها؛ لأنَّه يبتعد عن صيغ الإبلاغ القديمة ويستعيض عنها بتفصيلات واقعيَّة يمعن في تفصيل وجودها العيني[1]، ولعلَّ نصّ (**سقوط فندق النهرين**) يمثل أنموذجاً لهذا التوجه أو المنحى، إذ يقول[2]:

لا تبعدُ الصحراءُ عنهُ
وإذ يدورُ النخلُ في غرفاتهِ ، يغبرُّ مثلَ الماءِ
في النهرِ القريبِ، وفي الأنابيبِ القديمةْ
كانتْ طوابقُهُ الثلاثةُ
مبنيةً بالجصِّ والآجرِ ، ينتفخُ الزُجاجُ الانجليزيُّ الثخينُ بها
على بارِ الحديقةِ والزوارقِ
ولربُّما كانَ الطريقُ إليه أقصرَ حين تختارُ اليمينْ،
ولربُّما فكرت: ما أبهى الحدائقَ !
في فندقِ النهرينِ
عاشرنا، وقامرنا
تعلَّمنا مرواغةَ الكحُولِ – السمِّ ،
في غرفاتهِ... يوماً تزَوجنا
وجئنا بعدَ أنْ دارتْ بنا السنواتُ
جئناه نجرُّ صغارَنا ، يتعرفونَ على حدائقهِ
وكُنا مرهقينَ بِمَا تحملَّنا .
لمْ ندرِ أنَّ الجُصَّ والآجر...

---

(1) ينظر: سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث ، 180 – 181.
(2) سعدي يوسف ، الأعمال الشعريَّة (الليالي كلها): 1/ 93 – 94.

لمْ نشعرْ بأنَّ الماءَ كانَ يسيلُ
أنَّ السقفَ...
آه ... بعدَ أن دارتْ بنا السنواتُ
جئناه نجرُّ صغارَنا يتعرفونَ على حدائقهِ
وكُنا مرهقينَ بِمَا تحملْنا

دلالات البُعد العلاميّ في هذا النصّ تشير بوضوح إلى عالمين متناقضين في صفاتها لصورة محليَّة واحدة- **فندق النهرين في مدينة البصرة** – أمعن الشاعر في الإشارة إلى واقعيتها وإبراز تفصيلاتها ووجودها العيني، فالعالم الأول عالم مليء بالحياة والثاني يخلو منها تماماً، وهنا يفيد الشاعر من العنصر الدراميّ في إظهار تفصيلات صورته المحليَّة من خلال استرجاع ذكريات تجمع بين السخريَّة الخفيَّة والحنين في الآن نفسه[1]، إذ إنَّ عنصر المفارقة يبرز في كونه عامل توازن يسير على خط مستقيم بين العالم الأول المتمثل ببهاء الحياة وروعتها والثاني المتهالك والمتداعي الذي لم يبق منه سوى الذكريات وهو إشارة إلى سقوط الحياة وعوالمها[2].

إنَّ العلامات المبثوثة في نصّ الصورة المحليَّة هذا إشارة إلى مجمل التفاصيل والأبعاد النفسيَّة والاجتماعيَّة والجماليَّة والدلاليَّة، فهي توجه – العلامات- فعل القراءة للبحث عن أنظمتها الدلاليَّة وطرائق إنتاج المعنى؛ لتحفزَّ الطاقة التخييليَّة لدى القارئ؛ بغية المشاركة بفكره وثقافته في إبداع النصّ من خلال كشف تستراته، وتشريح دلالاته[3]، لأنَّ (بالقراءة يحيا العمل الأدبي، فهي ضرورية للأدب، ومن ثمَّ للنقد، ولا يمكن أن يقوم خطاب على الأدب دون قراءة الأعمال التي يتكون منها الأدب)[4] فالإمعان في قراءة هذا النصّ سُيلحظ بأنَّها تنحو باتجاه موقفين:

---

(1) ينظر: سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث : 182.
(2) ينظر: المفارقة والأدب (دراسات في النظريَّة والتطبيق) : 35.
(3) ينظر: دليل النظريَّة النقديَّة المُعاصرة: 198 .
(4) النقد الأدبي المُعاصر (مناهج ، اتجاهات ، قضايا) تأليف آن موريل، ترجمة : إبراهيم أوليجان، محمد الزكراوي ، ط1، المركز القومي للترجمة ، القاهرة، 2008م: 22.

الأول : تأكيد واقعية الصورة المحليَّة- **فندق النهـرين**- بطريقـة الاسترسـال المشـابهة لأسلوب السرد القصصي في وصف ما انمازت به –الصورة المحليَّة- في وجهها الأول.

الثاني: إبراز قيمة أسلوب الحوار الذاتي من خلال تأكيد استرجاع ذكريات تحـتفظ بهـا ذاكرة الشاعر بإزاء ذلك المشهد المستعاد لعوالم لم تعدُّ باقية؛ لتحل محل الثيمة الأصليَّة- الوجـه الأول –ويُستدل على ذلك من العبارات الناقصة التي يمكـن رصـدها في الـنصّ (لم نـدر أن الجصَّ..أن السقف...) وهنا تكمـن القيمـة السـيكولوجيَّة للـنصّ وهـو أن الشـاعر أضـمر انفعاله وراء القول المحذوف[1]، يستدل عليه القارئ من خلال السياق ومدى فهمـه للـنصّ، فالقارئ المتمرس هو من يمتلك القدرة على إعادة تشكيل النصّ في أفق معرفي وجمـالي يتمثـل فيه الإطار الناجز لفعل القراءة أو التأويل[2]، (ففعل القراءة غاية يسعى إليها كلُّ شاعر، ولهـذا فإنَّه عندما يكتب نصّه الشعريّ يستحضر شخصية القارئ (**القارئ الضـمني**) الـذي يوجـه إليه نصّه، ويسعى إلى أن يكون هذا القارئ قـادرًا عـلى إدراك المعنـى الـذي يتضـمنَّه الـنصُّ، ولهذا فإنَّهُ لا يأتي إلاَّ بتلك المعاني التي يمكن أن تقود قارئه إلى مقصده)[3].

إنَّ العلاقة الشعريَّة في نصّ سعدي يوسف تتمحـور في مكـان يُمكِّـن الكلـمات والعبارات من اشتقاق معانيها عبر طريق شعري يمرُّ بكثافة التفاصيل[4] المنسوجة مـن الواقع المرئي المُؤَسَس على استدلالات يقينيَّة دالة على ماهيَّة الأشـياء التـي يُسـتدل بهـا على المعنى المقصود[5]، ولعلَّ نصَّ (**مقهى على بـاب الـزبير**) متسـم بهـذه الخصوصـيَّة؛

---

(1) ينظر: سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث: 183.

(2) ينظر: من النصّ إلى سلطة التأويل (صناعة المعنى وتأويل النصّ)، الحبيب شبيل ، أعـمال النـدوة التي نظمها قسم اللغة العربية بكلية الآداب ، جامعة منوبة ، تونس، 1992م: 456.

(3) النصّ وإشـكالية المعنـى، عبـد الله العضـيبي، ط1، الـدار العربيـة للعلـوم نـاشرون، بـيروت، 2009م: 14.

(4) ينظر: سعدي يوسف وكتابة الفراغ ، دراسة منشورة في موقع الشاعر على شبكة الإنترنت.

(5) ينظر: الدلالي للمعنى الحداثي(Paradigme) ، علاء هاشم مناف، مجلة الحـوار المتمـدن، العـدد (2543) بتاريخ 31/ 1/ 2009 .

لكونه يمثل تعبيراً كاشفاً لانطلاقة الشاعر من حدث مرتبط كلَّ الارتباط ببيئته المحليَّـة التي وعى حدود تفاصيلها كاملة، إذ يقول [1]:

مقهىً على بابِ الزُبيرِ
تقابلُ المقهى من الجهةِ اليمينِ، الشُرفَّةَ الخشبَ التي جاءتْ
من الهندِ البعيدةِ، واليسارُ يضمُّ مكتبةً ودُكانًا لبيعِ الخُردواتِ
وأنتَ حينَ تكونُ في المقهى ستشربُ شايكَ المألوفَ ثُمَّ تقومَ
مبتهجاً ، لتدخلَ غرفةَ البليارْدْ:
...
المتفرجونَ تكاثروا في غرفةِ البليارْدْ
لكنَّ الذينَ تقاسموا كلَّ العصيِّ تبادلوا الأدوارْ
ظلوا وحدَهُمْ ، في لعبةِ البليارْدْ ، يقتاتُونَها
كرةٌ هُنا حمراء
أُخرى بعدها سوداء العصيُّ ،وحيدةٌ بيضاء ...
واحدةٌ تلاحقُها
كان اللاعبونَ يداوِلُونَ عصيَّهُمْ وكُراتِهِم
لاهينَ عمَّا تفعلُ الأشياءْ
لاهينَ عن متفرجينَ رأوا في لعبةِ البليارِدِ لعبتَهُمْ؛
وإنْ شئتَ قالَ أربعةٌ من الشُبَّانِ همساً:
غرفةَ البليارِدِ ليستْ ثكنةً
.....
.....
.....
ما أغربَ المقهى على "بابِ الزُبيرْ "

(1) سعدي يوسف الأعمال الشعريّة (الخطوة الخامسة) ، ط1، دار المدى ، دمشق، 2003م: 75- 77.

بداية النصّ أوحى بها العنوان الدال على أهميته في توجيه فعل القراءة وسُبل تأويل النصّ؛ لأن العنوان كما يقول الدكتور محمد مفتاح:

(يمدنا بزاد ثمين لتفكيك النصّ ودراسته، ونقول هنا: إنَّه يقدم لنا معونة كبرى لضبط انسجام النصّ وفهم ما غمض منه، إذ هو المحور الذي يتوالد يتنامى ويعيد إنتاج نفسه وهو الذي يُحدد هوية القصيدة)(1).

فعنوان القصيدة أفصح عن الأبعاد العلاميَّة لمدلول الصورة المحليَّة المستوحاة أحداثها من واقع **المقهى على باب مدينة الزبير في البصرة**، وكانت بداية الشاعر فيه منطلقة من وصف سردي لتفاصيل المكان ومفرداته الصغرى التي عُني بها.

يشي النصّ باتباع الشاعر أسلوب الخفاء والتجلي، وهو يستمر في إثارة تداعياته باتجاه ما تحتفظ به ذاكرته بإزاء هذا المكان، معتمداً في ذلك على وعي القارئ ومدى إدراكه وفهمه لحقيقة تأويل النصّ، فالعبارات المحذوفة التي استتر الشاعر وراء نصِّيتها؛ ليخفي حقيقة المقصد الذي أراد إيصاله تلقى تفسيراتها المطلوبة من خلال تحليل علامات النصّ واستنطاقه، فالشاعر في إضماره للعلامات التي تكشف المعنى المقصود، فإنَّه بذلك يُخاتل الوصف في دفع المعنى المضمر بعيداً عن دلالته، على الرغم من وجود إشارة تُحيل إليه؛ كون الإشارات المشحونة بالخوف تفضي إلى دلالات نقيضة لظاهرها(2).

فلعبة البليارد ولاعبوها وجمهورها كلُّها علامات دالة على إضمار موقف سياسي للسلطة القامعة ورجالاتها الذين يتبادلون الأدوار فيما بينهم، فانشغال لاعبي البليارد وانصراف أذهانهم عن الحاضرين، يقابله صمت المتفرجين ، إذ إنَّ الشاعر هنا يحاول الإفصاح عن المعنى الذي أراده بطريقة التشفير التي تنبئ بعدم قدرته على الجهور بما

---

(1) ديناميَّة النصّ (تنظير وإنجاز) ، محمد مفتاح ، ط1، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء، 1987م: 72.

(2) ينظر: سعدي يوسف وكتابة الفراغ : إنترنت.

يريد قوله؛ بيد أنَّ الفراغات التي تركها – أو بالأحرى سكت عنها– يمكن لها أن تُرشد القارئ الواعي إلى حقيقة ما قصده الشاعر؛ كونها تمثل علامة متممة للمعنى وكاشفة له، فصورة الإضمار أو الحذف تقابلها صورة الصمت أو الهمس وهي ذات دلالة أبلغ من الكلام؛ لأنها تكتسب ثيماتها من تأويلات النصّ وإشاراته المفتوحة على المعاني المقاربة له[1].

إنَّ نصّ الصورة المحليَّة ـ **مقهى على باب الزبير** ـ، فسح للشاعر المجال في إغناء نصّه بالتفاصيل اليوميَّة ذات المغزى المهم؛ لأنها مرتبطة بحدث سمعه الشاعر ورآه بكل حيثياته، ووظفه في تناول موضوع يستمد فاعليته عبر تفكيك العلامات التي تُحيل إليها تلك التفاصيل وما تشير إليه من مدلولات مكثفة في فعل القراءة؛ لأن (اجتهاد الشاعر في الإبداع لا بدَّ أن يوازيه اجتهاد المتلقي في فهم النصّ الشعريّ الحديث بعيداً عن كل توجيه يقص الفهم في اتجاه واحد لا بديل عنه)[2].

إنَّ نصّ الصورة المحليَّة في شعر سعدي انماز بحضوره الفعلي في قصيدة التفاصيل التي أرسى دعائمها عربياً؛ لأنَّه نصّ يتميز في كونه محصوراً في بيئة بعينها، جعلت الشاعر قادراً على الإمساك بزمام تنظيم مادته ومن ثمَّ إحالاتها إلى علامات مبثوثة في تفاصيل واقعيَّة يوميَّة مرصودة من زواياها الصغيرة، مصاغة بلغة مكيفة للعمل على حوافي الكلام الشعريّ في منطقة تقترب من النثر، بيد أنَّها تنماز برشاقة عبارتها وشعريَّة الإلماح فيها[3].

(1) ينظر: سعدي يوسف وكتابة الفراغ: إنترنت.

(2) المقدس الديني في الشعر العربي المُعاصر (من النكبة إلى النكسة)، د. أحمد زكي كنون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م: 206.

(3) ينظر: سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث: 13.

المبحث الثاني

الصورة المحليَّة في منظور السرد الشعريِّ لقصيدة النثر

(خزعل الماجدي أنموذجاً)

السردُ الشعريُّ:

ظهرت ملامح الاحتكاك السردي بالشعر مع وجود الدعوات الموجَّهة إلى إبراز قيم شعريَّة تتوافر فيها أساليب تعبيريَّة قادرة على التقاطع أو التعارض مع ماسُمي – لدى أصحاب هذه الدعوات – بـ(الأنموذج السلفي)[1]؛ ليكون بمثابة بيان أدبي ثقافي يعبر عن الرفض في استمرار إنتاج النصّوص على وفق الأسس الفنيَّة والمبادئ الشعريَّة التي يستأنس بها مريدو هذا المذهب الشعريّ الذين يعتقدون بأنَّه معبرٌ عن الأصالة التي تفرَّد الشعر العربي بها من دون سواه[2].

إنَّ دعوات التغيير أكثر ما لقت صدىً لها عند دعاة (قصيدة النثر) الذين رأوا فيها خلاصاً أبدياً ينأى بأصحابه من الوقوع في مطبَّات الاجترار والإعادة والتكرار في إنتاج النصّوص التي لم تعد – من وجهة نظرهم – قادرة على مواكبة التطور الحاصل في الحياة الإنسانيَّة، أو الإيفاء بمتطلبات المضامين الشعريَّة الجديدة التي توجب على مبدع النصّ أن يجيز القول بعبارات وافية تعبر عمّا يريده من ورائها من دون الحاجة إلى الإطالة والإكثار في القول الشعريّ، بيد أنَّ هذه الدعوات جوبهت بردود فعل صعدَّت من وتيرة الخلاف بشأن الموضوع وبدأت البيانات تصدر من كلا الطرفين بين مؤيِّد ومعارض إلى الدرجة التي وصف بها معارضو (قصيدة النثر) بأنَّها جنس فاقد للهوية

---

(1) الأنموذج السلفي: تسمية أطلقها معارضو الشعر العمودي على هذا اللون من الشعر.

(2) ينظر: تحولات القصيدة العربية في النصّف الثاني من القرن العشرين، د. صلاح فاروق العايدي، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007م: 254.

أو (الجنس المخنَّث)[1]؛ عادِّين ذلك عملاً منفلتاً من ربقة الشعر وليس من الصحيح أن يطلق عليها مصطلح (الشعر)[2]؛ مما حدا بالناقد حاتم الصكر إلى التعبير عن واقعها بالقول: (إنَّها تستفيد من نصيتها وإفلاتها من التجنيس والإفادة من الخصائص السرديَّة، لاسيما الأزمنة والأمكنة ولغة القص والتسميات والحوار والحدث، رغم أنَّ لها زمنها الخاص أي الزمن الشعريّ الذي لايتطابق بالضرورة مع الزمن الخارجي... فكلُّ قصيدة مهما كانت متحررة من الفكر العقلاني لها منطقها الداخلي وهو الذي يعطيها بناءها ووجودها الفعلي)[3].

وبإزاء هذين الموقفين المتعارضين والمتقاطعين يسجل الباحث رأيه بأنَّه يتماشى مع الحل التوافقي والمنطقي الذي أعلنته جماعة (**الجنس الرابع**) المنضوية تحت رابطة الرصافة للشعر العربي في دعوتها إلى تبني مشروع أدبي يجمع في طياته بين النقد والإبداع، باجتراحهم مصطلح (قصيدة الشعر) معللين ذلك بالقول: (إنَّ النثر ارتقى بتركيبه ودلالته وعلاماته، وأصبح ينافس الشعر على هويته، لذا لابدَّ أن نرتقي بالشعر من جديد؛ ليُعيدَ الندّيَّة للمتن الأدبي العربي، بحيث يكون للنثر قصيدة، وكذا الحال بالشعر، فتكون قصيدة الشعر ندّاً لقصيدة النثر)[4] وعلى أساس تبني المفاهيم الواردة في البيان تكون قصيدة النثر نتاجاً يختلف عن نتاج الشعر ومن الضروري إضافتها نتاجاً رابعاً للأجناس الأدبيَّة؛ لتكون (الشعر، والنثر، قصيدة الشعر، قصيدة النثر) والموقف هذا يأتي في إطار تسجيل قصيدة النثر من بين المفردات التي يعالجها لها البحث، سيراً مع السائد، ولاسيما أنَّ أزمة اصطلاحها لمَّا تُحل بعد، فضلاً عن التخلص من مسألة أن

(1) ينظر: القصيدة والنصّ المضاد، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م: 146.

(2) ينظر: قضايا الشعر المعاصر: 215.

(3) حلم الفراشة (الإيقاع الداخلي والخصائص النصيَّة في قصيدة النثر)، د. حاتم الصكر، ط1، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004م: 48-49.

(4) النقد الأدبي الحديث، (محاضرات في النظرية والمنهج): 115.

يكون الاستقراء ناقصاً ولم يفِ بمتطلبات البحث، وكما أُسلف من أنَّ وجود السرد الشعريّ جاء مع إرهاصات التجديد التي جاءت بها قصيدة النثر ويمكن تعريفه بالآتي: هو القدرة على كتابة النصّ بسياسات شعريَّة جديدة تعمل على حشد الأفعال الكتابية المتنوعة في فعل كتابي واحد من طريق الإفادة التي وصلت اليها تقانات السرد الحديثة والمتقدمة؛ لتُستعمل بطريقة دقيقة ومتماسكة تمنع وجود ثغرات تخلخل البناء الفنيّ للنصّ القائم على إخضاع شعريَّة اللغة التي أُنتج بها إلى الأداء والتصوير والتدليل؛ بغية إغناء بنيته الدلاليَّة، بوسائل تعبيريَّة قادرة على دفعه نحو إحراز تقدم نوعي وفنيّ في مناطق جديدة في ذاكرة التلقي وحلمه وصيرورته باعتماده على آليات السرد التي تسهم بدورها في حركيته – النصّ- وتترك نوافذ الانشغال والتأويل مفتوحة، وإنَّما دعوة الى فضِّ الحدود بين حقول المعرفة برمتها؛ بغية الإفادة من أية معلومة في كتابة نظرية أو مقولة أو نصّ إبداعي.[1]

إنَّ القصيدة الجديدة تتواطأ مع الأجناس القريبة من توصيفاتها ومقوماتها الفنيَّة المتمثلة بتقانات السرد ومعطياته؛ لتؤكد حداثتها واتساع مدياتها في الانفتاح على الفنون الأخرى في تعزيز قيم الشعريَّة في بنيتها النصيَّة[2]، ولكن مايُعاب على هذا الانفتاح أنَّه يجعل الشاعر (يستجيب لإغراء العبارة، ورنين المفردة وحلاوة التعبير فيلهيه ذلك عن الأداء الذي يتطلب قدراً من الوضوح والإبانة)[3] وهذا من أهم المفاهيم التي بانت على نحو عام لدى أغلب الشعراء السبعينيين في العراق.

---

(1) ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر (الكتابة بالجسد وصراع العلامات) قراءة في النموذج العراقي، أ.د. محمّد صابر عبيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م: 136.

(2) ينظر: قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993م: 265. وينظر: القصيدة العربيَّة الحديثة بين البنية الدلاليَّة والإيقاعيَّة، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م: 42.

(3) مواجهات الصوت القادم (دراسة في شعر السبعينات)، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: 37.

ويعدُّ الشاعر خزعل الماجدي من أوائل الشعراء الذين سعوا بدأب كبير على تصعيد الوتيرة النصيَّة لقصيدة النثر وتطويرها، وعمل بحرص على الذهاب بها إلى فضاء مفتوح لاتحدّه مقومات فنيَّة مقنعة تجعله يستغرق في سرديته بالنصّ وإغراقه بالدلالات الميثولوجيَّة والأقنعة الملحميَّة التي تجعل الشعر يسير في منطقٍ علمي، وكأنَّه أصبح من العلوم الصرفة، ومرصودات الصورة المحليَّة في نصوصه تؤيد صحة القول في ذلك، إذ إنَّ نصّه (**حمَّام النساء في كركوك**) اقترب فيه من ملامح رسالة الغفران لأبي العلاء المعري في مثيراته السرديَّة وتقسيماتها التي أُديت بها ومن ذلك قوله: (نساء الفردوس)[1]:

البرقُ يساعدُ (جسُّومة) على المخاض

تصرخُ والبرقُ يشتد، الغيومُ البيضاءُ المعلقةُ بخيوطٍ في السمَّاءِ آخرَ ليالي رمضان.. والرعدُ كما نبضَ الرحمُ ساعةَ الولادة.

ولِدتُ والدنيا في عيدٍ... كان جسميَ مُلطخاً بالطينِ خاوة، وكان صراخي أشدَّ من الرعدِ رنيناً، سبعةُ شهورٍ في بطنِها وهي تخافُ من فقداني.

(أبو الليل) كان يحدِّقُ في بذرتهِ التي صارتْ فسيلةً من لحمٍ ودمْ.

(نساء الأرض): (ليس هناك عنصر خامس)[2]:

المرأةُ التي هي من نارٍ

تعرَّتْ أمامَ المشاعلْ

وتحوَّلتْ إلى نورٍ أبديّ

المرأةُ التي هي من ماءٍ

---

(1) الأعمال الشعريَّة، خزعل الماجدي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م: 3/ 403.

(2) م.ن: 3/ 427.

تعرَّتْ أمامَ المَطر

وتحوَّلتْ إلى ضَباب

المرأةُ التي هي من هواءٍ

تعرَّت أمامَ النافذة

وتحولتْ إلى طائر.

...

(نساء المطهر)[1]:

هَلْ سأجدُ امرأةً تشبهُ الأعشابْ؟

هَلْ سأستسلِمُ لمداعَبتِها تحتَ القِماشِ المُوشَّى؟

النهدُ الصغيرُ والأفخاذُ المكتنزةْ

هَلْ سأتناولُ بلُوطَها المشويّ

هَلْ سأطرِّزُ على ظَهرِهَا الشَّمْسَ والقَمَر؟

...

(نساء الجحيم): النقيبة تقود إلى حمَّام جديد:

هَلْ تذكرُ أيُّها المُتيِّمُ عِنَدَما كُنتَ طِفلاً

أنَّكَ تَترددُ على حمَّامِ النِساءِ في كركوكْ

وأنَّ امرأةً حَنَتْ عليكَ وحَملتكَ من بينَ

أيدي النساءِ وأحَبَّتكَ. هكذا تكلَّمتِ

النقيبَّةُ وهي تنزعُ خِمَارَهَا.

(1) الأعمال الشعريَّة: 3/ 455.

ينتمي هذا النصّ إلى نوع قصيدة النثر المطوّر الـذي أطلـق عليـه الماجـدي اسـم (النصّ المفتوح)[1] جاءت فلسفة منتج النصّ فيه مـن وصـفيات حـدث لصـورة محليَّـة متحيِّزة في بؤرة مكانيَّة مُطلَقاً عليها (**حمَّـام النسـاء في كركـوك**)، وهـو مـن منطلقـات الذاكرة الحلميَّة لمنتجه الذي ولد في مدينة كركوك العراقية، إذ كانت والدته تأخذه معها إلى حمَّام النساء في تلك المدينة التي جعل منها منبعاً لإرثه الرافـديني والحضـاري الـذي كانـت الفـردوس فيـه طفولتـه، والأرض شـبابه، والمطهـر نضـجه، والجحـيم كـبره وشيخوخته[2].

إنَّ توجُّهات منتج النصّ واضحة في اقترابها من ملامح السرـد القصصي ـ الـذي يتوسل الحـدث، والمكـان، والشخصـيات والمونولـوج الـداخلي أساسـاً فنيّـاً لمعطياتـه الشكليَّة والمضمونيَّة التي تستجيب إلى مريـدات المنـتج التـي تنـزاح نحـو إبـراز المُثـل الميثولوجيَّة المُجسدة في نصّه هذا؛ بغية جعـل العمـل يتحشـد بـالكثير مـن العلامـات الأسطوريَّة والنبرات الحسيَّة التي تسرـد أحـداث جسـدٍ يتغـذى بإشـارات وثقافـات ترافقت مع مراحل نموه البدني[3].

إنَّ طريقة محاورة منتج النصّ لنفسه، والشخوص التـي أومـأ إليهـا في تسـميات واضحة مثل (جسُّومة) وهي والدته (وأبو الليل) وهو والده، فضلاً عن سرد أحـداث متعلقة بعادات وتقاليد لمَّا تزل موجودة في بعض مناطق العراق تتمثل بأكـل الأم نوعـاً من أنواع الطين خاوة الذي يحتوي على بعض المعادن والأمـلاح؛ لتجعـل مـن جنينهـا أكثر قوة، وهذا الموروث الشعبي استأنس به منـتج الـنصّ في إشـاعة أفكـار تتفـق مـع رغباته في جعل النصّ ينتمي إلى اليوميّ في سرد أحداث متعلقة ببيئـة اجتماعيَّـة أنتجهـا بنحو سرديّ حشد له المقومات الفنيَّة التي تجعل من فعل التلقي يسير باتجـاه وضـعه في

(1) ينظر: م.ن: 3/ 9 ومابعدها.
(2) ينظر: الأعمال الشعريَّة: 3/ 851.
(3) ينظر: م.ن: 3/ 852.

مقاربة نقدية مع (رسالة الغفران) لأبي العلاء المعري التي قامت الباحثة عائشة عبد الرحمن المعروفة بـ(بنت الشاطئ) بتقسيم فصولها على ثلاثة مشاهد هي:

- مشاهد من جنة الغفران.
- مشاهد من جحيم الغفران.
- عودة إلى الجنة.

فضلاً عن إشارتها إلى شخوص الرسالة مثل (ابن القارح، رضوان خازن الجنة) وغيرهما[1]، وبذلك يمكن القول من غيرما تردد: إنَّ الماجدي استأنس بالحمولة الفكرية والثقافية لمضمون رسالة الغفران في تشكيل صورته المحليَّة ـ **حمَّام النساء في كركوك** ـ على نحو يقترب من تراجيديَّة الحوار، والحدث، والشخوص، والمكان، والرحلة، مع اختلاف المسميات وزمنية الأحداث فيهما، وهو بهذه المفصليَّة إنَّما ينحو باتجاه إسقاط الواقع الغرائبي بمنحاه العام الذي ظهرت تقنياته البنائيَّة في رسالة الغفران على مجمل تفصيلات صورته المحليَّة؛ ليخلق نوعاً من التمازج الفنيّ بين الواقع المتخيل والواقع المحسوس؛ لأجل الاقتراب من التوجُّهات السرديَّة التي تعطيه مساحة واسعة للتعبير، فضلاً عن المخزون الصوري الذي يمكن أن ينفتح على معالم نصّه المُعاصر المتناص مع قضايا اجتماعيَّة وفنيَّة قديمة؛ ليضفي عليه أسطرة تتضح ملامحها في معطيات نصّ الواقع المُعاصر الذي يمكن تسميته بالواقع المؤسطر.

إنَّ تشكيلات النصّ ومضامينه تميل إلى نوع من الأشكال التي تحمل معنى تُشمُّ فيه رائحة الشعر والإحساس بالدراما والإشارة من طرف خفي إلى مجموعة من التقنيات التي تتوافق مع التوافر المحتوم من تكثيف في التداخل الذي تضمنه النصّ بين

(1) ينظر: قراءة جديدة في رسالة الغفران (نصّ مسرحي) من القرن الخامس الهجري، د.عائشة عبد الرحمن، معهد البحوث والدراسات اللغوية، قسم البحوث والدراسات الأدبيَّة واللغوية، 1970م: 9. وينظر: المغيّب والمعلن (قراءات معاصرة في نصوص تراثية)، د.نادية غازي العزاوي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002م: 68.

السرد والشعر، فبقدر ما تمنح تقنيَّة السرد الشعر من إفاضات صوريَّة كثيفة وواسعة الامتداد، فإنَّها تأخذ منه مبدأ التخلِّي عن صرامتها وتتجه نحو الشعر؛ لتُحكم بضرورة التطور وعدم الثبات من دون خلل يمسُّ جوهرها أو يمحو ملامحها الجماليَّة[1].

إنَّ الماجدي اتجه إلى نوع من التنوير العلامي لمعنى نصّه من خلال جعل عتبته معنونه بتسمية مكانيَّة لها بعدها الخاص المرتبط بأحداث لاتخرج عن الحيز الفضائي الذي تمحورت فيه، وبما أنَّ العنوان يعدُّ (عتبة من عتبات النصّ، فهو يمتلك لبنية ودلالة، لاتنفصل عن خصوصيَّة العمل الأدبي.ولذلك فحينما يتم اعتبار النصّ مجموعة من العناصر المنظمة، فإنَّ العنوان الذي يعتبر جزءًا من تلك العناصر، لايُمظِهر فقط خاصيَّة التسمية، فالعنوان يتضمن العمل الأدبي بأكمله... والعنوان يُعلَن ويتركب من عدَّة عناصر حين يتقدم كجملة تسهم كل مركبات الخطاب في صنعها)[2]؛ وإنَّ إسهامة الماجدي في إعلان تسمية عتبة نصه بهذه التسمية (حمَّام النساء في كركوك) إنَّما أراد الإفصاح عن أمرين في غاية الأهمية:

أولهما: بيان مدى أهميته في الانطلاقة لسرد الأحداث التي منحت النصّ زخماً مكانياً تسيَّد البُعد العلاميّ لمقصديته ورؤاه المنبثقة من واقع الأحداث في هذه البؤرة المكانيَّة.

ثانيهما: مساعدة القارئ على كشف المؤثرات السرديَّة التي خلقت نوعاً من العلامات تُلمس من ورائها الدلالات الخفيَّة التي تكثفت في مخيلة القارئ الآتية نتيجة الوصف الدقيق الذي أشاعه منتج النصّ في بنياته التي شكَّل بها نصّه[3].

---

(1) ينظر: شعريَّة القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، دمشق، 2010م: 38.

(2) شعريَّة القصة القصيرة في اليمن، د. آمنة يوسف، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2003م: 150.

(3) ينظر: سيميائيَّة النصّ السردي، د.عبد الهادي أحمد الفرطوسي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 2007م: 79.

إنَّ الإضافة السرديَّة التي وجدت لها ملاذاً آمناً في القصيدة الجديدة تنفتح بتـأثير فاعل على إنتاج نصّ مخلوق بحميميَّة راكزة في البنية الأساسيَّة للنصّ بنحو يتنـامى مـع ذاكرة التلقي التي تستجيب للفعل الجمالي الذي منحته تلك الإضافة- أعني السرديَّة- لتكوينات ذلك النصّ متمثلة بـالتكثيف الصـوري المتخـذ مـن البُعـد العلامـيّ مـرآة لانعكاسات دوره في سيرورة التلقي.

إنَّ حدود المُعطى الفنيّ للصورة المحليَّة لدى الماجدي شكل مهيمنـة موضـوعية تتحرك على خارطة السرد الشعريّ، إذ تنمو الأحداث وتتصـاعد عـلى نحـو مشـهدي يحتفي بجمال التعبير وينطوي على نظرة تأمليَّة في انتقاء عينـات فعَّالـة للصـورة المحليَّـة تتسلل إلى بنية النصّ وتتماهى مع مناخه الشعريّ[1]؛ تشـكل إضـاءة (تمكـن مـن قـراءة شعريته وتلمس مناطقه الجماليَّة)[2]، ونتاج ذلك القول يأخذ مـداه في وصـف يوميَّـات بغداد في فيلم طويل جداً[3] أتى بموقفين الأول:

قبل العرض: (بغداد)[4]:

دارَ شعراءُ العالمِ حَولَ بغدادَ ولمْ يدخلُوها
تَسلَّقُوا أسوارَها ولمْ يدخلُوا
ربطُوا حُرَّاسَها ولم يدخلُوا
بعضهُمْ مازالَ يقرأُ ألفَ ليلةٍ
بعضهُمْ مازالَ يتفحصُ المسلاَّت

---

(1) ينظر: العرش والهدهد (مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في الخطاب الشعريّ اليمنـي المعـاصر)، د.وجدان عبد الإله الصائغ، ط1، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 2003م: 259-260.

(2) المستويات الجماليَّة في نهج البلاغة (دراسة في شعريَّة النثر)، نوفل أبو رغيـف، ط1، دار الشـؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م: 204.

(3) إشارة إلى مجموعة الماجدي (فلم طويل جداً)، ينظر: الأعمال الشعريَّة: 3/ 673.

(4) م.ن: 3/ 743.

بعضُهُمْ يقلِّبُ العهدَ القديمْ
بعضُهُمْ في كتابِ الأغانيّ

...

أمَّا بغدادُ فتأكلُهَا نارٌ من الداخلْ
وأهلُها يتساقطونَ واحداً بعدَ الآخرْ
روحُ بغدادَ سرٌّ عصيٌّ على الشعراءِ الذينَ حولَهَا
وخصبٌ خزينٌ للشعراءِ الذينَ فيها.

...

بعد العرض: (مرثية بغداد)[1]

قبابُكِ هوتْ يابغدادُ
ونسُوركِ المُحلِّقةُ في الأعالي فقدتْ أجنِحتَها
وسقطَتْ على النَّاسِ ومزَّقتهُمْ
نجُومُكِ الثلاثُ تقطِرُ دَماً
جنُودُكِ أَلقَوا أسلِحتَهُمْ في البساتينِ
وتركُوا ملابِسَهُمْ على الأرصِفَةِ وفَرُّوا
غُرابُكِ تَوَّارى
نحنُ تحوَّلنا إلى (عُلُوجٍ) وهُمْ على دباباتِهِمْ يَضْحَكُونْ

...

الأبناءُ العاقُّون الذينَ عقدُوا صفقةً لَهتكِكِ وتَرْكِكِ في
العرَّاءِ كالذبيحةِ

(1) الأعمال الشعريَّة: 3/ 802.

أصحابُ الشعاراتِ والمناصبِ الرفيعةِ انهزمُوا تحتَ
جُنحِ الظَّلَّامِ
وتركُوكَ ياعراقُ ترفِسُ كالذبيحةِ.
انتهى ليلٌ طويلٌ
لكنَّ الفجرَ الذي بزغَ كانَ مُدمَّىً
كيفَ نُهَلِهِلُ لفجرٍ يقطِرُ دُماً ويحُوِّلُ العِراقَ إلى خُردَةٍ مسروقةٍ.

يسجل الشاعر في نصّه هذا وثيقة تأريخيَّة لأحوال بغداد ويومياتها والعراق بأسره في متن أدبي أطلق عليه مصطلح (سينما)[1] في إشارة إلى اختلاط الأمور وخرابها مقسماً إياها على شقين:

الأول: قبل العرض: تنبأ منتج النصّ بحلول الكارثة وأنذر من ظهور التصدعات والخراب الذي حدث في البلاد وانتهى بغزو الكويت واستجلاب الدمار والحروب والحصار الذي أضرمت نيرانه صدور أبناء الشعب أكثر مما فعلته الحروب.

الثاني: بعد العرض: يُعلن منتج النصّ هنا أنَّ فيلماً آخر بدأ مجدداً بسقوط النظام وتحرر العراق من الديكتاتورية ولكنَّ هذا التحرير مشوبٌ بدخول القوات الأمريكية وإعلانها احتلال بغداد، وهو دلالة على أنَّ الأحداث مازالت مستمرة ويستمر معها عرض الفيلم[2].

تظهر محاولات منتج النصّ جليَّة في رسم مسار العلامات على النحو الذي يدفع بقارئ النصّ إلى رصد المتبنيات الفنيَّة التي أُخذت عن فن السينما؛ لتتحول إلى تقنيَّة إبداعيَّة ذات تلوينات أدبيَّة مختلفة لها بُعدها العلاميّ الذي يُفسر التوجُّهات الفكريَّة

(1) الأعمال الشعريَّة: 3/ 687.
(2) ينظر: م.ن:3/ 857 ومابعدها.

التي تتضمنها مفاهيم النصّ[1]، إذ إنَّ فهم علاقة التواصل ووظيفة العلامات، لابدَّ أن يكون وراءه مُرسِلٌ لايمكن أن تتحقق رغبته الذاتيَّة ما لم يكن هناك عاملٌ آخر يسمى مُرسَلاً إليه يقوم بإحكام علاقة التواصل (Relation of Communication) بينه وبين المرسِل التي تمثل علاقة الرغبة في إحداث ذلك التواصل بين الذاتيَّة والموضوعيَّة[2].

إنَّ سُلطة الصورة المحليَّة ـ **بغداد** ـ ماقبل العرض وما بعده أخذت بُعدها العلاميّ في المتن النصّي بالتهادي مع طبيعة السرد السينهائي البالغ الصرامة في محدوديته بحكم طبيعته الأيقونيَّة التي تمنح قيم النصّ تشكيليَّة مرئيَّة ذات صفة بصريَّة وصفيَّة تكتفي بقياس كل شيء وتضعه في مكانه؛ مِمَّا يحرم النصّ من نبض الإيحاء والذهن من تعدد الدلالات المحتملة[3].

إنَّ أهمية التداخل النصّي بين الفنون السرديَّة والشعريَّة تكمن في تحديد العلاقة بين التعبير بالصورة والتعبير بالحدث، فالقصيدة تسعى إلى استثمار المستوى اللغوي؛ لتنفتح فيها روح التكثيف والترميز،أمَّا فنون السرد فإنَّها تنتقل من البؤرة الأيقونيَّة إلى بؤرة الحركة النصيَّة التي تعبرُ عن الحدث في نسق حكائي سرعان مايمتزج في سرد شعريّ يمكن له الإفصاح عن مقصديَّة منتج النصّ في إطار التفسير الدلالي لمضمون البُعد العلاميّ للنصّ[4]، وما يُلحظ في نصّ الماجدي (أيُّها الرصافيُّ) أنَّهُ نحا فيه إلى التماهي في حدود الصورة الإيقونيَّة من خلال تحويلها إلى نشاط إدراكي معرفي تتجلى من خلاله التلفظات الإيقونية لصورة التمثال الشاخص في قلب العاصمة بغداد الذي

---

(1) ينظر: السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، عبد الواحد المرابط،ط1، دار الأمان، الرباط،2010م: 115.

(2) ينظر: العجائبي في الأدب (من منظور شعريَّة السرد)، حسين علام، ط1، الدار العربيَّة للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م: 115.

(3) ينظر: أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2009م: 192-194.

(4) ينظر: شعريَّة القصة القصيرة جداً: 38-39.

يستمد التقديرات الدلاليَّة لمرجعيته من تقطيع فضائه البصري المتخذ من الصورة المحليَّة الحيز الأوفى في تفكيك شفرته النصيَّة[1]، إذ يقول[2]:

أيُّها الرصافيُّ
لماذا تقِفُ وحِيداً باتجاهِ
الجسرْ؟
لماذا لاتعبرُ نحوَ الكرخْ؟
المقاهي أغلقتْ أبوابَها
والمكتباتُ فارغةٌ
والباعةُ منشغلونُ عنكَ
لماذا لاتعبرُ الجسرَ وتهرُبْ؟
أحضرتُ جوازَ سفَرِكَ
واحضرتُ حقيبةَ السفرِ
أهرُبْ.

كلُّ مسيحٍ مُلاقٍ صلبَهُ إلاَّ الأمل

يقدم هذا النصّ رؤية واقعية لمآل منطقة (الشورجة) و(شارع المتنبي) مصدر بيع الكُتب في بغداد اللذين أصبحا خاليين من جمهورهما، وإشارة النصّ الموحيَّة على ذلك تمثال الرصافي الذي يعدُّ من أهم معالم تلك المنطقة.

تشير مدلولات البُعد العلاميّ لهذا النصّ إلى مدى الاستثمار الموظَّف للصورة المحليَّة – **تمثال الرصافي**- في تفسير وقائع ذات مغزى مفصلي وجدت لها استجابة مرحليَّة في قلب تلك المنطقة المتحيزة في جزء من أجزاء العاصمة بغداد، بوصف تمثال

---

(1) ينظر: السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، عبد القادر فهيم شيباني، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م: 56.
(2) الأعمال الشعريَّة:3/ 714.

الرصافي العلامة الأيقونيَّة التي منحت النصّ العلامات التي يُقرأ مـن وراء مـدلولاتها الانكسار الثقافي الذي خلفته تلك المرحلة من تـأريخ العـراق؛ ولـذلك يطلـب منـتج النصّ من التمثال الهروب والعبور إلى الضفاف الآخر وأن لايبقى في مكانه لئلا يشمله التدهور الثقافي الذي حلَّ، وإنَّ مضمون تحييز النصّ داخل المستطيل، وجمـود التمثـال الذي لايستجيب لنداءات منتج النصّ هو تعبير عن فكـرة واحـدة هـي (سـعة الفـراغ الثقافي) الذي تسيَّد المشهد في تلك الصورة المحليَّة؛ نتيجة الحال الذي وصلت إليه.

إنَّ قراءة الحدث لهذا النصّ تنطلق من كون النصّ مجموعة من الأسئلة والمشـاعر قائمة على صياغة بنيته على وفق مفهوم متغيرات القراءة التي تخلق فيه الجديـد، وتـزيح عنه الثوابت التي تجعل من القارئ يتجدد بجـدَّة القـراءات التـي ترتكـز عـلى التأويـل المحليّ لقيمة التمثال الإيقونيَّة بوصفها (وسـيلة لتقييـد الطاقـة التأويليَّـة عنـد المتلقـي باعتماده على خصائص السـياق)[1] المحـددة، وهـذا الـرأي لايتماشـى مـع الخصوصـية التأويليَّة – بحسب عبد القادر فيدوح – التي تتطلب البحث عن الأنساق الفنيَّـة التـي تُخضِع تجلياتها إلى اكتناه الذات المبدعة، مـن حيـث كونهـا كيانـاً مرجعيـاً لاستحضـار التصور الذي أنتجه الضمير الجمعي في تعامله اليـوميّ؛ لأن التأويـل اليـوميّ لايـرتبط بـ"الماحدث"؛ ليجعل منه إطاراً مرجعياً ثابتاً، وإنَّما ينساق وراء شبكة من الاحـتمالات ترتبط بـ"للمايحدث"؛ بغية استكشاف البُعد التأملي للنصّ مـن خـلال تشـظيات البُعـد العلاميّ التي تجعل من القراءة المحليَّـة تنفـتح عـلى احـتمالات متعـددة[2]؛ لأنَّ طبيعـة الصورة المحليَّة قابلة للتشظي؛ لتخلق نوعاً من الصور المتخيلة التي يشـير إليهـا البُعـد

---

(1) ينظر: الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، غريب اسكندر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامـة، بغداد، 2010م: 192.

(2) ينظر: دلائلية النصّ الأدبي، د.عبد القادر فيـدوح، ط1، ديـوان المطبوعـات الجامعيـة، وهـران، 1993م: 30.

العلاميّ داخل بنيَّة النصّ، وهذه الصور المتخيلة تعطي للقارئ تأثيراً مُشابهاً للواقع على الرغم من اتخاذها سمات علاميَّة[1].

إنَّ الإتكاء النثري الذي استند عليه الماجدي في تجربته رُبَّما تكون حيويته الجماليَّة خفيفة في استثارة القارئ؛ الأمر الذي يُسهم في إحداث نوع من الفتور التواصليّ بين النصّ ومتلقيه، غير أنَّ هذا الموضوع لايستدعي بالضرورة إقفال الطرق إلى النصّ أو الإقامة في العزلة، وهذه الأمور غالباً ماتكون حاضرة في نتاجاته (2)؛ ولعلَّ سبب ذلك يعود إلى حداثة التجربة التي يعبرعنها؛ لأنَّها تمثل توجُّهًا لم يتمكن ـ برأي الباحث ـ من أن يأخذ مداه الفعلي بين أروقة المُنظِّرين للأجناس الأدبيَّة المختلفة، ولكن هذا القول لاينفي أنَّ هناك من يؤيده ويناصره حتى ولو بنحوٍ قليل.

إنَّ الاستغراقات النثرية التي يتبناها الماجدي في بعض من نصوصه قد تسير باتجاه تخفيت الالتماعات الفنيَّة للصورة المحليَّة التي يمكن لها أن تُزيد من المساحة الإبداعية لتلك النصوص، وتباريح هذا القول تجد لها مؤشراً حيَّاً في نصّ **(ثانوية قتيبة)** التي يقول فيه[3]:

يفركُونَ حجرَ الفلاسفةِ

فلا يتحولُ الرصاصُ إلى ذهبٍ

بلْ تتحولُ أيديهِمْ

الأمرَاءُ الصِغَارُ بملابسَ كالحةٍ يعيدونَ نشيدَهُم الأبديَّ، وعشبةٌ حمراءُ في أفواهِهِمْ، نشيدُ النبالةِ والإرثِ.

---

(1) ينظر: بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، د.حميد لحمداني، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م: 66.

(2) ينظر: مواجهات الصوت القادم: 41.

(3) الأعمال الشعريَّة: 3/ 736.

كانَ آباؤهُمْ فلاَّحينَ وصائدي أسماكٍ وحاملي راياتِ عشائرٍ. تقوَّضتْ مضائِفُهُمْ فلـم يعُـدْ لأبنـائِهِمْ سـوى مضـيفٍ واحـدٍ اسـمه (ثانويـةُ قتيبـة) التـي ازدحمـتْ بهِـمْ وبأساطِيرِهِمْ وبجذورِهِمْ وأثمارِهِمْ المُلقاةِ في جَمْرَاتِها.

زيدان خلف

الإسطرلابيُّ الحزينْ

الأُمَرَاءُ المُرتبكون الذينَ يقطعـونَ الطريـقَ مـن بيـوتِهِمْ إلى المدرسـةِ وفي أيـديَهِمْ المصابيحُ. أينَ ورديٌّ لأحُكَّ عنه الصدأَ والزمانْ، حـامِلو الـدفاترِ السَـمْرَاءِ، الطـامحونَ لصعودِ القممِ البعيدةِ، أخذُوا من مجامِرِهم رمَوا سُرَّةَ المدينةِ بالكلِماتْ.

فلاح حسن

اللاعبُ الجميلُ الساحرُ القويّ.

كاظم كوكز

المهندسُ المتربِصُ بالبحرْ.

صباح جاسم

الطبيبُ الغريبُ التائهْ.

علي أحمد

أستاذُ أوركسترا الرياضيَّات الذي علَّمَنا

الجُفرَ وأشعلَ فينا الحرائقْ.

سلالةٌ من الأُمَرَاءِ الذينَ أزاحُوا الغشاءَ وتقدَّموا نحوَ مصائرِهِمْ.

يفتحونَ أكثرَ من فجرٍ

لكنَّ نهارَهُمْ القادِمِ مُدمَّى

لماذا؟!

ينساق هذا النصّ وراء تداعيات منتجه التي يسجل فيها عرضاً استذكارياً لِما تشتمل عليه صورته المحليَّة – **ثانوية قتيبة**- من أحداث تعايش فيها مع زملائه ومعلميه الذين دوَّنَ أسماءهم في نصّه؛ ليدللَ على قيمة هذا الصرح ومكانته المميزة (وهذا معلومٌ لدى الشارع الثوريّ)[1].

تنبري ذاتية المنتج في هذا النصّ على النحو الذي تتبين فيه شخصيته راوياً وواصفاً لطبيعة التجلي المكاني الذي رصده في هذه الصورة المحليَّة التي تبدو في أغلب مفاصلها خافتة من السمت الشعريّ الذي يعدُّ الدليل الأبرز على وجود ملامح العمل الأدبي[2]، ولكنَّه يستند إلى السرد ولوازمه في إبلاغ ماهيَّة الخطاب وطبيعة المقصديَّة التي يحاول إيصالها إلى متلقيه، ومن المؤكد أنَّ المهمة في غاية العسر؛ لأنَّ طبيعة الصورة المحليَّة المرصودة في هذا النصّ غير محتملة التأويل؛ لكونها تمثل صورة لواقع حقيقي تماهت فيه ذاتيَّة منتج النصّ مع ذلك الواقع في نسيجٍ سردي تشابكي من العلاقات والتفاعلات التي عملت على تحريك مسار الحدث الذي أراد منتج النصّ الإفصاح عنه[3]، ولكن يبدو أن بعض التوفيق لم يُسعفه على خلق النصّ بالنحو الذي تتصاعد فيه وتيرة النشاط الفنيّ في تكوين صورٍ ذات بُعد علامي تتبدى في متنها الانزياحات؛ ليجعل الوعي الشعريّ (لاعباً يقظاً وهو يقوم بتنفيذ اللعبة التواصلية)[4]، واكتفى بسرد أحداث نصّه وإبراز شخصياته بشكل يتقصد في إنتاج محاور جماليَّة يُستدلُ من ورائها على إبداعه وطرائق صياغته النصيَّة.

---

(1) ينظر: الأعمال الشعريَّة: 859.

(2) ينظر: أنساق التداول التعبيري (دراسة في نظم الاتصال الأدبي)، د.فائز الشرع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م: 293.

(3) هيرمنيوطيقا الشعر العربي (نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعريَّة)، د.يوسف اسكندر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م: 259.

(4) ينظر: سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الايبيستيمولوجية)، يوسف الأنطاكي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م: 199.

يبدو أنَّ الماجدي يؤمن الإيمان كلَّه من الاقتراب من الصور المشهديَّة المباشرة في فاعليتها المكانيَّة التي تلملم خيوط نصيتها بما تتضمنه من عناصر وحوار يخلقان الحركة في متن النصّ؛ لتبدع حواراً تحريضياً يستثير به المتلقي، تاركاً الحكم للآخرين في نجاحه من عدمه، ومن الملاحظ أنَّه يحاول دائباً على ديمومة الاتصال بالمكان والبيئة؛ ليخلق له مساحة نصيَّة تمكنه من خوض غمار التجربة التي يريد ارتياد مجاهلها[1] على النحو الذي يتماشى مع الوضع الثقافي القائم بكل حمولاته وتبعاته، ولعلَّ ذلك التجلِّي في القول تتضح مجسَّاته في نصّ (**شطيّط**) الذي يقول فيه:

نهرٌ أعمى

لهُ بصيرةُ الخفاءْ

خلاصةُ تأريخٍ فسدَ بأيديَ الطُغَاةِ، حنَّ للفجرِ لكنَّهُ تعثرَّ واحترقْ، حنَّ لأن يكونَ نهراً له قدمان وكفَّان وعينان لكنَّه تعثَّرَ بينَ الصرائفِ وبيوتِ الطينِ ورآهُ الفقراءُ مثلَ قتيلٍ، ابتكرُوا له شعلةً وجدائلَ من فحمٍ وقمَّطُوهُ.

نهرٌ

شاهدٌ على الفجيعةِ

قبلَ أوانِها

شاهدٌ على الموتِ، رمَوا فيه أسلحتَهُم وأحلامَهُم ورثوه طويلاً، لُجَجُ الغيمِ فيهِ، وفيهِ الجنونُ وفيهِ خُلاصاتُ وردٍ مُدَّمىً.

تمحورت استجابة منتج النصّ حول الذاكرة الجمعية التي يختزل أهالي بغداد معرفتهم الدقيقة بإزاء أحداث هذا النهر الأعمى الذي انطمر جرَّاء جعله مكبَّاً للنفايات[2].

---

(1) ينظر: دلالة النهر في النصّ: 7.

(2) ينظر: الأعمال الشعريَّة:3/ 859.

إنَّ الإفادة التوظيفيَّة للصورة المحليَّة التي تجسّدت في هذا النهر – شطيّط – مبنيَّة على التقاطات تفصيليَّة من المشهد اليوميّ تتماشى مع رغبة منتج النصّ في جعله مقاطع تقترب من التجزؤ المسرحي في سرد أحداث تتحول إلى سياقات نصيَّة تكشف نشاط منتج النصّ وثقافته المفصحة عن قيمتها الفنيَّة الخالقة للتفاعل بين المُرسِل ومتلقيه سواءً أكان ذلك المتلقي فرداً أم جماعة[1].

إنَّ مشيرات البُعد العلاميّ لهذا النصّ تميط اللثام عن مقصديَّة مُضمَرة، تجعل من مهمة المتلقي الذي ليس بمُعاصر لمنتج النصّ عسيرة في استخراج حساب تأويل النصّ؛ لأنَّ مركز الصورة المحليَّة لهذا النصّ – شطيّط- أقرب إلى الهامش منه إلى المتن[2] وهذا القول يتساوق مع طبيعة أصحاب النصّ الجديد التي تحاول استلهام الخصائص السرديَّة والمسرحيَّة والدراميَّة في تنمية الحدث وتكثيفه بتحويل الهامش إلى المتن[3].

إنَّ الاستثمار النصّي للصورة المحليَّة في هذه التجربة الجديدة انفتح على الشعر والسرد والدراما والمسرح؛ بغية تقديم مذاقات مختلفة، ترصَّدَ منتج النصّ من خلالها (ظلام بلاده وبروقها في الدراما المركبة لوادي الرافدين وفي التيه الروحي والسياسي الذي خاضت فيه)[4].

إنَّ التحقق الجمالي للصورة المحليَّة من شأنه الارتفاع بفنيَّة الحدث النصّي- إلى مستوى البلاغة في التعبير والتدليل والتصوير والترميز والتشكيل بالكيفية التي تتداخل

---

(1) ينظر: دينامية النصّ: 82.

(2) ينظر: محمد مفتاح (المشروع النقدي المفتوح)، تنسيق: د.عبد اللطيف محفوظ، د.جمال بندحمان، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م: 199.

(3) ينظر: تحليل شعريَّة السرد، د.صلاح فضل، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2002م: 264، وينظر: دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنيَّة في الشعر العراقي المُعاصر)، د.محسن اطيمش، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م: 72.

(4) الأعمال الشعريَّة:3/ 885.

فيها العناصر والمكونات وتحتشد في سياق رؤيوي وفضائي واحد، يمكن لـه التمشـهد في إطار التحوّل النصّي التشكيلي المنتج للنصّ، وهو يرتفع بأبعـاده العلاميَّـة إلى أقصى تجليها وعنفوانها[1]، وهذا ما لم يكن الماجدي – باعتقاد الباحث- قد وفِقَ إلى تحقيقـه في بعضٍ مما رُصد له من نصوص تُعنى بموضوعة البحث؛ لأنَّ الاتجاه

الشعريّ إذا ما نحا صوب التشكيل السردي قلَّت أهمية لغته، ودخلت في مناطق التعتيم والتشويش وعدم الوضوح أو المباشرة المحضة[2]، ولكنَّ هذا الأمر يبقى مرهونًا بقدرة المبدعين على إتمام توظيفهم السرديّ في نصوصهم على النحو الذي يُحسـنون فيـه سبك تجربتهم الإبداعيَّة*.

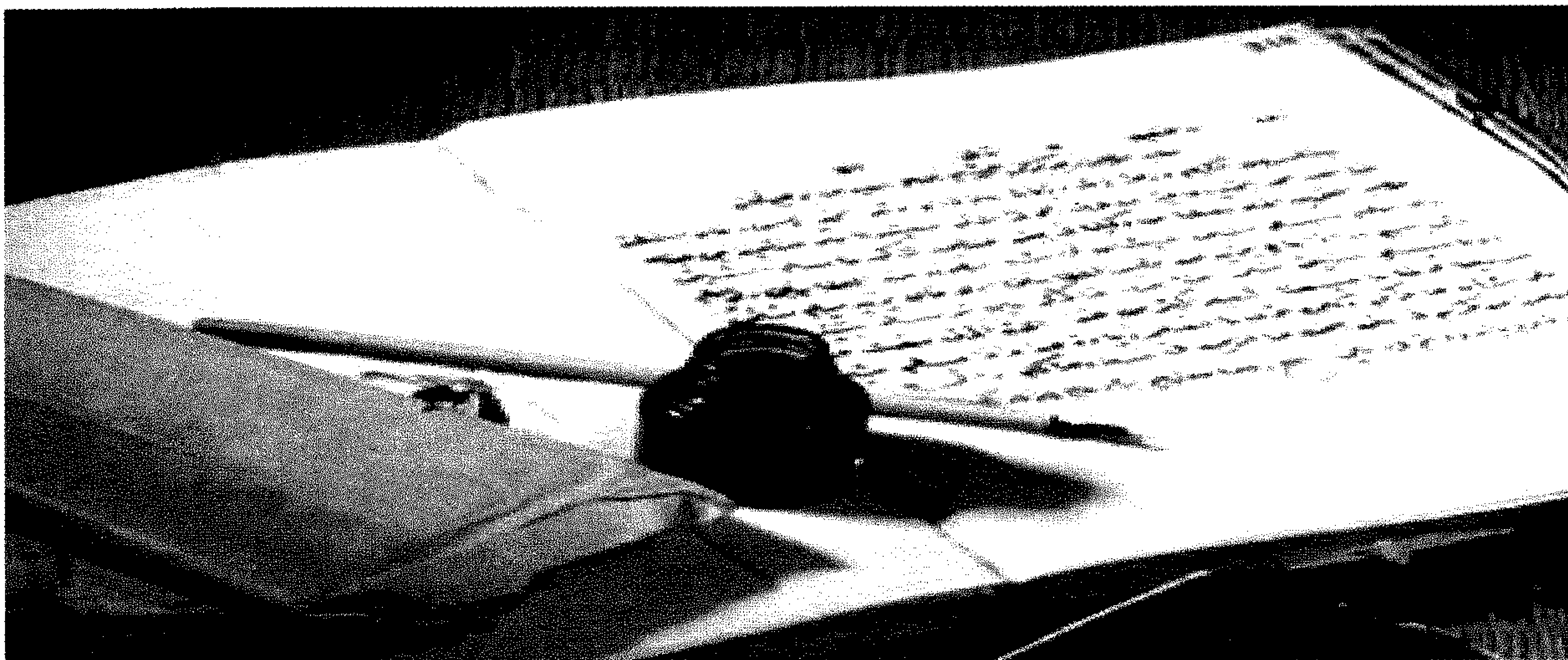
---

(1) ينظر: الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر: 138.

(2) ينظر: الدلالة المرئيَّة (قراءة في شعريَّة القصيدة الحديثة)، د.علي جعفر العلاق، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 2002م: 236.

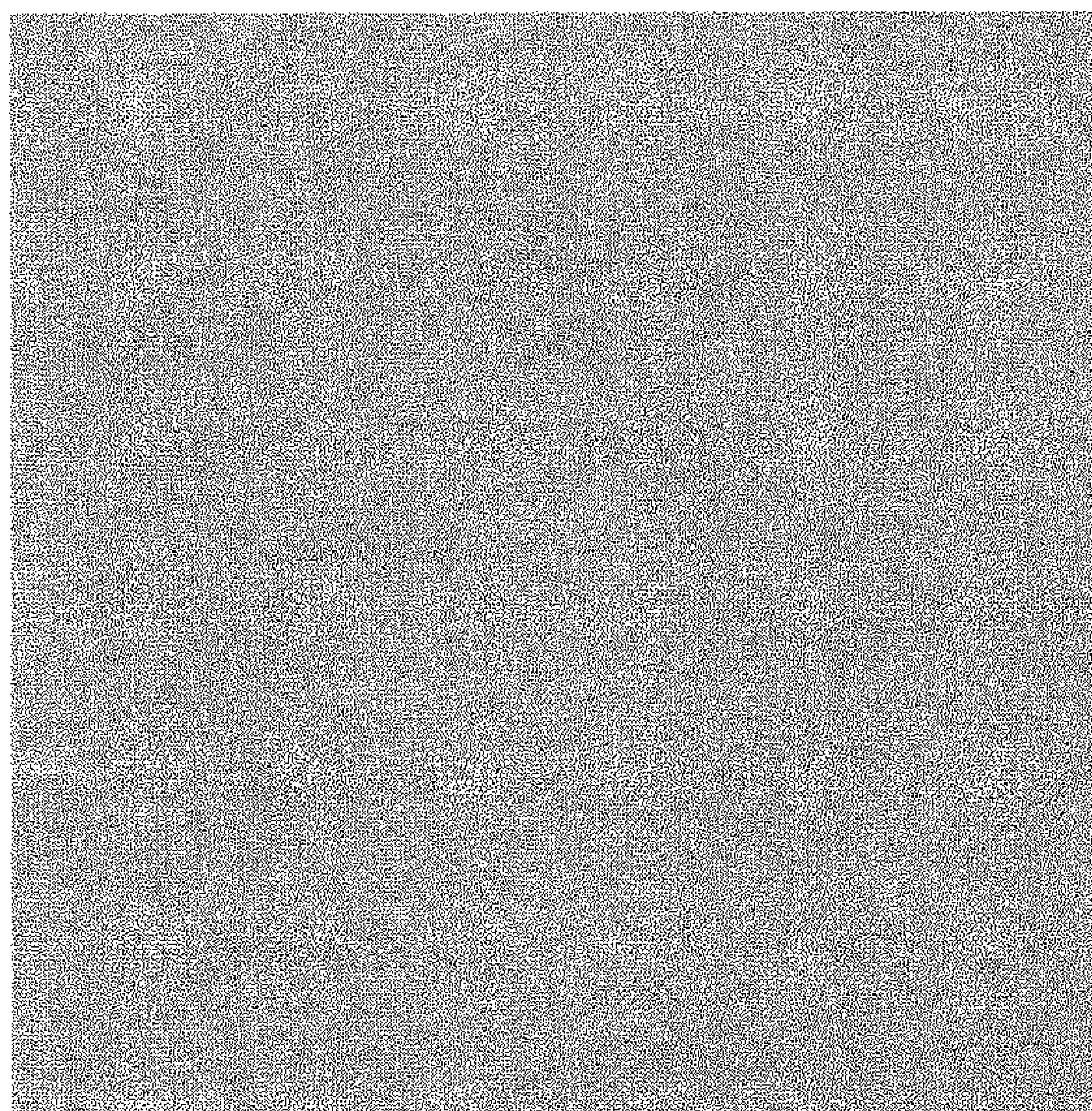
* للمزيد من الصور المحليَّة يمكن مراجعة الصفحات الآتية:

الأعمال الشعريَّة : بغداد ببخارى : 1/ 614 ، اسـمعي رمـادي: 1/ 571 ، قلعـة أربيـل: 1/ 614 ، حيَّة نفق ساحة التحرير: 3/ 187 ، سومر في أعالي نيويورك : 3/ 750.



حصاد البحث

الصورةُ المحليّةُ بينَ الرُّؤى اليوميّةِ والبُعدِ العالميِّ





حصاد البحث

حاولت هذه الدراسة رصد واستقصاء أثر الصورة المحليَّة في الشعر العراقيِّ المُعاصر على أنَّها تمثل منطقة اشتغال جديدة يمكن أن تأخذ مداها الفعلي في المنظومة النقديَّة المُعاصرة؛ لتُعنى بدراسة الأنساق المكانيَّة الخاصة التي تشتمل على حدث لايتوافر في سواها ويمكن إجمال خُلاصة البحث بالآتي:

1. اعتماد مصطلح (**الصورة المحليَّة**) حلاً أمثل للإشكال القرائي في النصِّ اليوميِّ الذي يقع فيه النُّقَّاد من خلال الذهاب إلى مقصديَّة بعيدة عن المغزى الذي يقصده الشاعر؛ لأنَّ النصّ المحليَّ له خصوصيته الرؤيويَّة التي لاتشتمل على سواه .
2. ضرورة قراءة نصِّ الصورة المحليَّة بنحو يختلف عن قراءة النصّوص الاعتياديَّة؛ لكونها تشتمل على حدث رؤيوي لايمكن الوصول الى حقيقته إذا انعدمت الإشارة الى قائله وتمظهرات الواقع في المنطلق الذي رصُدت به يوميَّات ذلك الواقع ومايمتاز به من خصوصيَّة تجعل مهمة الناقد عسيرة في الوصول الى مغزاه إذا لم يمتلك الآليات التي تؤهله لتلك القراءة وهو بهذا يقترب من خصوصيَّة النصِّ الصوفي في طبيعته القرائيَّة.
3. بروز الصورة المحليَّة حدثًا يُجدد مسار النصِّ في سعيه إلى خلق تصور نقديٍّ يسعى إلى كشف المقومَّات الإبداعيَّة في إطارها الفنيِّ الناهض بالرؤى والأحداث اليوميَّة المتقصدة في عموميتها؛ لتكون مؤشرًا سيميائيًا يُحفِّزُ خيال المبدع على توظيفه نصيَّاً، ويُعين المتلقي على استقصاء الأثر الجمالي الذي تخلقه العلامَّات في داخل النصّ.
4. تعدد المنابع التصويريَّة للصورة المحليَّة جعل الشعراء المعاصرين يفككون هذه المنابع؛ لتكون روافد إبداعيَّة مستمرة في إدامة تجديد مضامين نصوصهم الشعريَّة، وتعطيها زخمًا صوريًا تترآى في مضمون علامَّاته

خُلاصة تجربتهم ومدى القدرة على الاستمرار في التعاطي مع هذه المنابع في خلق منابع جديدة تزيد من حجم الثراء الشعريِّ في منجزهم الذي ينتجونه بإبداعهم الشخصيّ.

5. استثمار مرصودات الصورة المحليَّة في تكوين نمطيَّة للمغايرة أخذت مداها في التجارب الشعريَّة الرائدة عبر توجيه معطياتها فنيَّاً بما ينسجم مع متطلبات الإبداع الثقافيِّ والحضاريِّ الذي أسس لمرحلة جديدة من مراحل التطور الشعريّ المُعاصر في الشكل والمضمون .

6. اتخاذ الصورة المحليَّة تلوينًا شعريًا جديدًا يتخذ من سمتي الغموض والأدلجة عنوانًا بارزًا في إظهار قضايا المجتمع ومدى الانعكاس الذي تمنحه هاتان السمتان للنصِّ الشعريِّ من إيحاءات دلاليَّة تظهر تفاصيلها في مؤشرات البُعد العلاميّ التي تُبيِّن الانفتاح على قضايا المجتمع والموقف من السلطة.

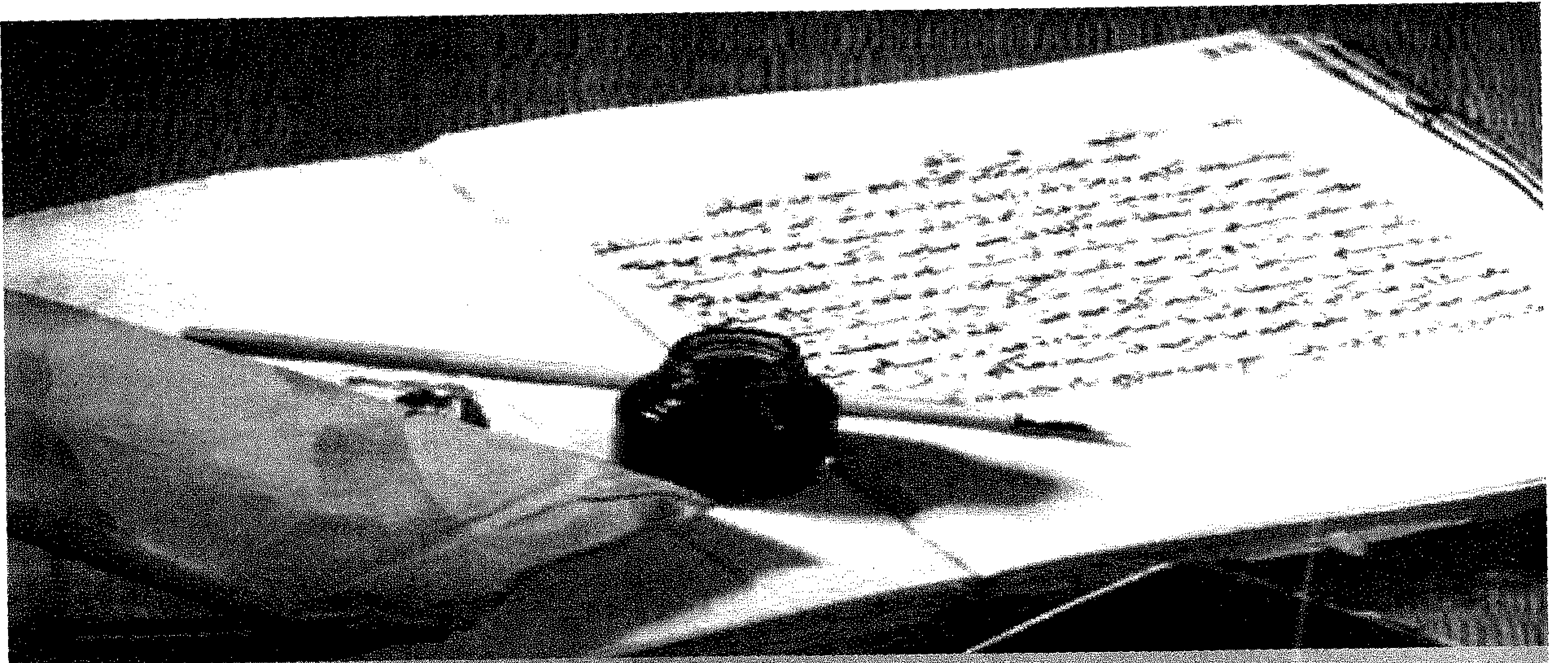
7. اعتماد الصورة المحليَّة تيارًا منبثقًا من التيارات الشعريَّة اليونانيَّة؛ لتقترب من المشهد الشعريِّ اليوميِّ وتفاصيله الصغرى؛ بغية تحقيق أبوة شعريَّة تُحسب لمبدعيها، فضلاً عن إحداثها تجديدًا في المنظومة النقديَّة المُعاصرة من خلال اقتراب نصوصِّها من اللغة النثريَّة المألوفة مع الاحتفاظ بالخصائص الموسيقيَّة على نحوٍ خافتٍ.

8. الإفادة من الاستثمار التوظيفي للصورة المحليَّة في الانفتاح على التجارب الأدبيَّة السرديَّة وتقنيَّات السينما والمسرح؛ لاستلهام خصائص تلك التجارب في تنميَّة الأحداث وتكثيفها بالفعل الجمالي في محاولة للارتفاع بقيمَّة النصِّ الشعريِّ إلى مستوى الغرائبيَّة؛ لتُحققَ سبقًا رياديًا لمبدعي هذه التجربة.

في نهاية مطاف هذه الرحلة يمكن القول:

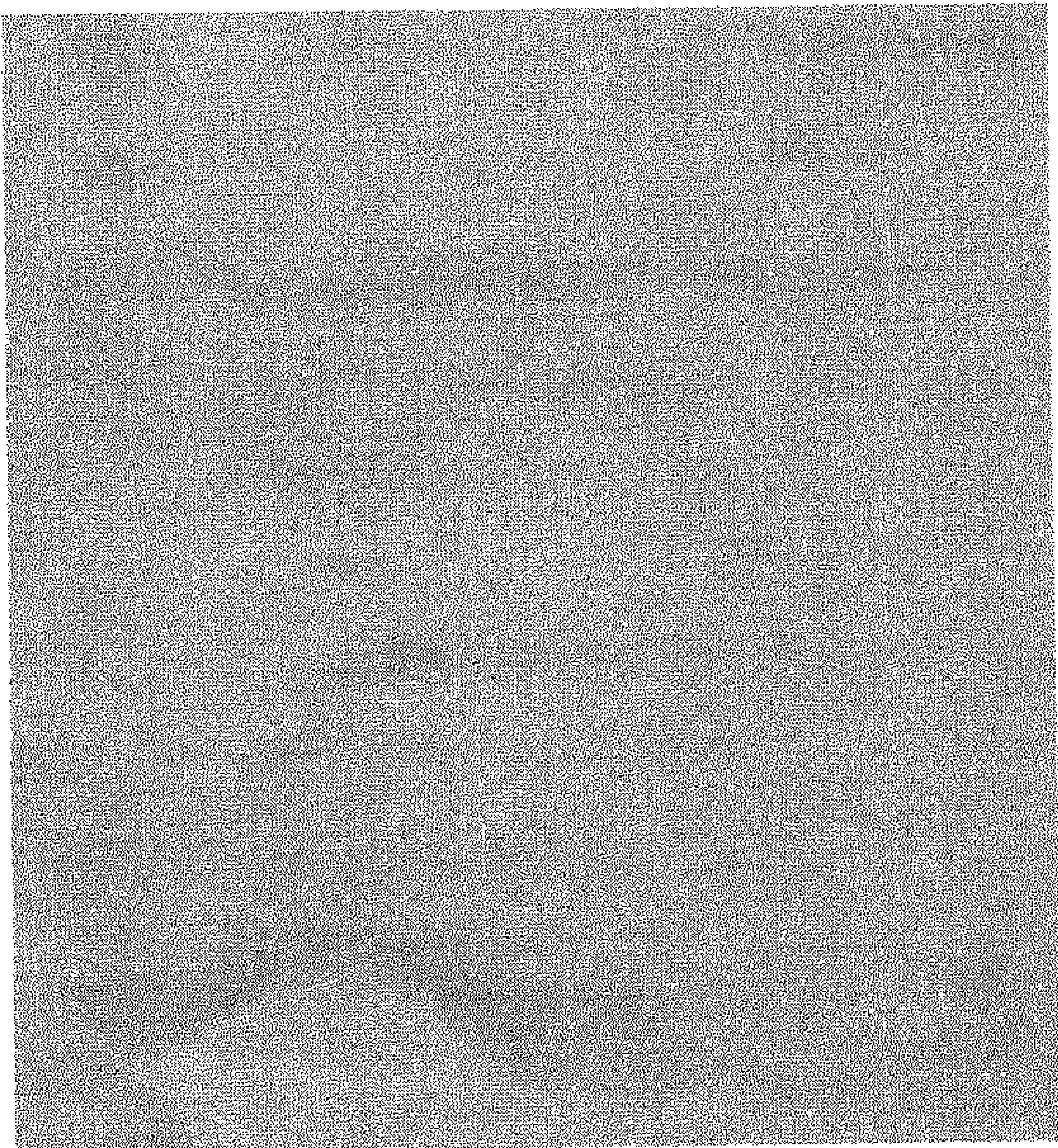
إنَّ هذه التجربة سعت إلى تقديم نمطٍ دراسي يُؤمَل له أن يكونَ بمستوى الطموح في تقديم إضاءاتٍ معرفيَّةٍ ينتفع بها الباحثون الذين يسعونَ بخطىً ثابتةٍ إلى رصدِ ظواهرَ جديدةٍ تُضافُ إلى ما قدمه الباحثُ في مسيرتهِ البحثيَّة التي يُعتقَد أنَّ فيها ما يستحقُ الرصدَ والتأسيس؛ من أجل الارتقاء بالخطابِ الشعريِّ وتغذيتهِ بالظواهر الفنيَّةِ التي تخلقُ بُعدًا جماليًا في أساليبِ القولِ التي يُصاغ بها، فضلا عن تنشيطِ فعلِ القراءةِ الساعي إلى اكتشافِ المزيدِ من التقنيَّاتِ النقديَّةِ الكفيلةِ باستمرار ديناميَّةِ النصِّ نحوَ التجديد.

... والله ولي التوفيق والسداد ...



المصادر والمراجع والدوريات

الصورةُ المحليَّةُ بينَ الرُّؤى اليوميَّةِ والبُعدِ العَلاميِّ





المصادر والمراجع والدوريات

📖 القرآن الكريم .

الكتب

1. الاتجاه السيميائي في نقد الشعر العربي، غريب اسكندر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م.
2. الاتجاهات الجديدة في الشعر العربي المعاصر، د. عبد الحميد جيدة، ط1، مؤسسة نوفل للطباعة والنشر، بيروت، 1980م .
3. اتجاهات الشعر العربي المعاصر، د. إحسان عباس ، ط2، دار الشروق، عمّان، 1992م.
4. الاتجاهات الشعريَّة الحديثة (الأصول والمقولات)، يوسف اسكندر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م.
5. أثر مضمون الحياة والموت في بناء القصيدة في شعر بدر شاكر السيَّاب، د. عبد الباسط المراشدة، ط1، دار ورد للنشر والتوزيع، عمّان، 2005م.
6. الأدب الأندلسي (موضوعاته وفنونه) ، د. مصطفى الشكعة ، ط3، دار العلم للملايين ، بيروت، 1975م.
7. الأدب ومذاهبه، د. محمد مندور، ط8، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، مصر، 2009م.
8. أزهار ذابلة وقصائد مجهولة (شعر) بدر شاكر السيَّاب، تحقيق وإعداد: حسن توفيق، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1985م.

9. أسئلة النقد (جدل نظري حول إشكالية المنهج وتطبيقاته في الشعر العراقي المعاصر) ، جمال جاسم أمين ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2004م.

10. أساليب السرد في الرواية العربية، د. صلاح فضل، مركز الإنماء الحضاري، دمشق، 2009م.

11. الاستعارات والشعر العربي الحديث ، سعيد الحنصالي ، ط1، دار طوبقال ، الدار البيضاء ، 2005م.

12. الاستهلال فن البدايات في النصّ الأدبي، ياسين النصّير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد 1993م .

13. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني (ت471هـ)، تحقيق: هـ.ريتر، ط2، مطبعة المعارف، 1951م.

14. أسرار البلاغة، عبد القاهر الجرجاني، ط3، دار المسيرة، بيروت، 1993م.

15. أسس السيميائية ، دانيال تشاندلر ، ترجمة د. طلال وهبة ، مراجعة د.ميشيال زكريا ، ط1، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، 2008م.

16. الأسس النفسية للإبداع الفنيّ، مصطفى سويف، ط4، دار المعارف، القاهرة.

17. أسطورة الأدب الرفيع ، د.علي الوردي، ط1، دار ومكتبة دجلة والفرات، بيروت، 2009م.

18. الأسلوبية ، جورج مولينيه، ترجمة وتقديم : د. بسام بركة ، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع ، بيروت، 2006م.

19. إشكالية المكان في النصّ الأدبي ، ياسين النصّير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

20. إضاءة النصّ (قراءة في الشعر العربي الحديث) ، اعتدال عثمان، ط2، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ، 1998م.

21. الأعمال الشعريَّة، خزعل الماجدي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2008م.

22. الانزياح في الخطاب النقدي والبلاغي عند العرب، د.عباس رشيد الدّرة، ط1، دار الشؤون الثقافية، 2009م.

23. أنساق التداول التعبيري (دراسة في نظم الاتصال الأدبي)، د.فائز الشرع، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.

24. أوليحان، محمد الزكراوي ، ط1، المركز القومي للترجمة ، القاهرة 2008م.

25. أيتام سومر في شعريَّة حسب الشيخ جعفر، بنعيسى بوحمالة، ط1، دار طوبقال ، الدار البيضاء، 2009م.

26. البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا (عبد الوهاب البياتي) ، محيي الدين صبحي ، ط1، دار الطليعة، بيروت، 1990م.

27. بدر شاكر السيَّاب (دراسة في حياته وشعره)، د. إحسان عباس، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1992م.

28. بدر شاكر السيَّاب (شاعر الوجع)، د. انطونيوس بطرس، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – بيروت، (د.ت).

29. بدر شاكر السيَّاب حياته وشعره، د. عيسى بُلاطه، ط6، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 2007م.

30. بدر شاكر السيَّاب وريادة التجديد في الشعر العربي المعاصر، د. سامي سويدان، ط1، دار الآداب، بيروت، 2002م.

31. البلاغة الجديدة بين التخييل والتداول ، د. محمد العمري ، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء .

32. بلاغة الخطاب وعلم النصّ، صلاح فضل، عالم المعرفة، الكويت، 1992م.

33. بلاغة المكان – قراءة في مكانية النصّ الشعريّ، فتحية كحلوش، ط1، دار الانتشار العربي، بيروت، 2008م .

34. البلح المر، عبد الجبار داود البصري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2000م.

35. البناء الفنيّ في الرواية العربية في العراق، د.شجاع العاني، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1994م.

36. البنى الأسلوبية، دراسة في (أنشودة المطر) للسيَّاب، حسن ناظم، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2002م.

37. بنية القصيدة العربية المعاصرة، د. خليل الموسى، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2003م.

38. بنية اللغة الشعريّة، جان كوهين، ترجمة محمد الولي ومحمد العمري، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء.

39. بنية النصّ السردي من منظور النقد الأدبي، د.حميد لحمداني، ط3، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م.

40. البيان المغرب في أخبار المغرب والأندلس، لابن عذارى المراكشي- (ت695هـ)، تحقيق:ج.س. كولان وليفي بروفنسال، دار الثقافة، بيروت (د.ت) .

41. تاريخ الأندلس السياسي والعمراني والاجتماعي،علي محمد حمودي،ط1، دار الكتاب العربي، مصر، 1957م .

42. تأصيل النصّ، قراءة في أيديولوجيا التناص، د.مشتاق عباس معن، ط1، مركز عبَّادي للدراسات، صنعاء 2003م.

43. تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، عبد الله الغذامي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء 2005م

44. التحليل السيميائي للخطاب الشعريّ (تحليل بالإجراء المستوياتي لقصيدة شناشيل ابنة الجلبي)، د. عبد الملك مرتاض، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2005م.

45. تحليل شعريَّة السرد، د.صلاح فضل، ط1، دار الكتاب المصري، القاهرة، 2002م.

46. تحليل النصّ الشعريّ (دراسة ماوراء نقدية في البنيوية العربية)، سعيد عبد الهادي المرهج، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م.

47. تحولات القصيدة العربية في النصّف الثاني من القرن العشرين، د. صلاح فاروق العايدي، ط1، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، 2007م.

48. التخييل القصصي(الشعريَّة المُعاصرة)، شلمويت ريمون، ترجمة لحسن أحمامة،ط1، دار الثقافة للنشر والتوزيع،الدار البيضاء،1995م

49. تداخل الفنون في القصيدة العراقية – دراسة في شعر ما بعد الستينيات، كريم شغيدل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2007م .

50. تشريح النصّ (مقاربات تشريحية لنصوص شعريَّة معاصرة)، عبد الله الغذامي، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2006م.

51. التصوير الفنيّ في القرآن، سيد قطب، بيروت (د.ت).

52. تطور الصورة الفنيَّة في الشعر العربي الحديث،نعيم اليافي، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1982م .

53. التفسير النفسي لـلأدب، د.عـز الـدين إسماعيل، ط4، دار العـودة، بيروت، 1988م.

54. التلقي والتأويل (بيان سلطة القارئ في الأدب)، محمد عـزام، ط1، دار الينابيع، دمشق، 2007م.

55. التناص بين النظرية والتطبيق (شعر البياتي نموذجاً)، د. أحمد طعمة حلبي، الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2007م.

56. الثابت والمتحول (بحث في الإبداع والإتباع عند العرب)، أدونيس، ط9، دار الساقي، بيروت، 2006م.

57. الجامع في تاريخ الأدب العربي (الأدب الحديث)، حنا الفاخوري، ط1، دار الجيل، بيروت، 1986م.

58. جدلية الخفاء والتجلي، كمال أبو ديب، ط1، دار العلم للملايين، بيروت 1979م.

59. جماليات الأسلوب، الصورة الأدبيَّة في الأدب العربي، د.فايز الداية، ط1، دار الفكر، دمشق، 2003م.

60. جماليات الأسلوب والتلقي (دراسات تطبيقية)، د. موسى ربابعة، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعية والنشر والتوزيع، إربد، 2000م.

61. جماليات التلقي (من أجل تأويل جديد للنص الأدبي)، تأليف: هانس روبيرت ياوس، ترجمة: رشيد بنحدو، ط1، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2004م.

62. جماليات المكان، غاستون باشلار، ترجمة:غالب هلسا، ط6، مجد المؤسسة للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2006م.

63. جماليات المكان في شعر السيَّاب، ياسين النصّير، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق 1995م.

64. الجواهري جدل الشعر والحياة، عبد الحسين شعبان ، ط2، دار الآداب ، بيروت، 2009م.

65. الجواهري رحلة الشعر والحيـاة ، ديـب عـلي حسـين ، مؤسسـة المنـارة، بيروت ، 2004م .

66. الجـواهري فـارس حلبـة الأدب، محمـد جـواد الغبَّـان ط1، دار المـدى للطباعة والنشر، دمشق، 2006م.

67. الجواهري (الليالي والكتب) ، صباح المندلاوي ، ط1، مكتـب الكـوثر ، بغداد، 2009م.

68. الجواهري النهر الثالث، د. خيال محمد الجواهري، ط1، مكتب الكـوثر ، بغداد، 2010م.

69. حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (دراسة حول الإطار الاجتماعي- الثقافي للاتجاهات والبنى الأدبيَّة)، كمال خير بك، ط1، 1982م.

70. الحركة الشعريَّة في فلسطين منذ العام 1948م حتـى 1975، جمـال أبـو أصبع،المؤسسة العربية للطباعة والنشر، بيروت، 1979م.

71. حركية الإبداع (دراسة في الأدب العربي الحديث)، خالـدة سـعيد، ط1، دار صفاقس، 2005م.

72. الحزن في شعر بدر شاكر السـيَّاب، د. خلـف رشـيد نعـمان، ط1، الـدار العربية للموسوعات، بيروت، 2006م.

73. حلم الفراشة (الإيقاع الداخلي والخصائص النصيَّة في قصيدة النثـر)، د. حاتم الصكر، ط1، وزارة الثقافة والسياحة، صنعاء، 2004م.

74. حوار الرؤيا (مدخل إلى تذوق الفـن والتجربـة الجماليَّـة)، ناثـان نـوبلر، ترجمة: فخري خليل وجبرا إبراهيم جبرا، دار المـأمون للترجمـة والنشرـ، بغداد 1987م .

75. الحياة والشاعر، ستيفن سبندر، ترجمة: مصطفى بدوي، مراجعة : سهير القلماوي، مكتبة الإنجلو مصرية، القاهرة.

76. الخطاب النقدي حول السيَّاب، د. جاسم حسين الخالدي، ط1، دار الشؤون الثقافية، بغداد، 2007م.

77. الخطيئة والتكفير من البنيوية إلى التشريحية، د.عبد الله الغذامي،ط3، دار سعاد الصباح، الكويت، 1993م.

78. دراسات في نقد الشعر ، إلياس خوري، ط3 ، مؤسسة الأبحاث العربية ، بيروت ، 1986م.

79. دلائلية النصّ الأدبي، د.عبد القادر فيدوح، ط1، ديوان المطبوعات الجامعية، وهران، 1993م.

80. الدلالة الإيحائية في الشعر العربي الحديث، عفاف موفو ، تقديم د.شكري المبخوت ، ط1، دار الجيل، بيروت، 2007م.

81. دلالة المدينة في الخطاب الشعريّ العربي المعاصر (دراسة في إشكالية التلقي الجمالي للمكان)، قادة عقاق، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2001م.

82. الدلالة المرئية (قراءة في شعريَّة القصيدة الحديثة)، د.علي جعفر العلاق، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 2002م.

83. دلالة النهر في النصّ، جاسم عاصي ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، 2004م.

84. دليل النظرية النقدية المعاصرة ، د. بسام قطوس ، ط1، مكتبة دار العروبة للنشر والتوزيع، الكويت ، 2004م.

85. دير الملاك (دراسة نقدية للظواهر الفنيّة في الشعر العراقي المعاصر)، د.محسن اطيمش، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

86. دينامية النصّ (تنظير وإنجاز) ، محمد مفتاح ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء1987م.

87. ديوان آل ياسين، د. محمد حسين آل ياسين، ط3، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989م.

88. ديوان أساطير الأولين (محمد حسين آل ياسين)، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1999م.

89. ديوان امرئ القيس، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، مصر، 1958م .

90. ديوان البحتري، إصدار جديد، دار صادر، بيروت ، 2000م .

91. ديوان الجواهري ، محمد مهدي الجواهري ، الأعمال الكاملة ، ط2، دار الحرية للطباعة والنشر ، بغداد، 2001م.

92. ديوان الجواهري، محمد مهدي الجواهري، ط1، المطبعة العصريَّة، صيدا، 1967م.

93. ديوان جميل بثينة، جمع وتحقيق وشرح: د.حسين نصار، ط2، دار مصر للطباعة، القاهرة، 1967م .

94. ديوان حسان بن ثابت،شرحه وكتب هوامشه وقدَّم له: الأستاذ عبد أ.مهنا، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت،1986م .

95. ديوان علي بن الجهم، تحقيق خليل مردم بك، دار صادر، بيروت، 1996م.

96. رماد الشعر (دراسة في البنية الموضوعية والفنيّة للشعر الوجداني الحديث في العراق)، د. عبد الكريم راضي جعفر ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1988م.

97. الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السيَّاب، د. علي عبد المعطي البطل، ط1، شركة الرّبيعان للنشر والتوزيع، الكويت، 1982م.

98. الرمز في شعر السيَّاب (ديوان أنشودة المطر أنموذجاً)، مناف جلال عبد المطلب، الموسوعة الثقافية الصغيرة 71، دار الشؤون الثقافية، بغداد.

99. الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث (السيَّاب، ونازك، والبياتي)، محمد على كندي، ط1، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2003م.

100. الروض المعطار في خبر الأقطار، عبد المنعم الحميري، تحقيق د. إحسان عباس، مكتب لبنان – بيروت، 1975م .

101. ساعات بين التراث والمعاصرة، عبد الجبار داود البصري، دار الحرية للطباعة، بغداد، 1978م.

102. سعدي يوسف، الأعمال الشعريَّة (الخطوة الخامسة) ، ط1، دار المدى ، دمشق، 2003م.

103. سعدي يوسف النبرة الخافتة في الشعر العربي الحديث، فاطمة المحسن، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2000م.

104. سعدي يوسف، الأعمال الشعريَّة (الليالي كلها) ، ط5 ، دار المدى، دمشق، 2003م.

105. سعدي يوسف، الأعمال الشعريَّة (جنَّة المنسيات)، ط5، دار المدى ، دمشق، 2003م.

106. سوسيولوجيا الأدب (الآليات والخلفية الايبيستيمولوجية)، يوسف الأنطاكي، ط1، رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، 2009م.

107. السيمياء العامة وسيمياء الأدب (من أجل تصور شامل)، عبد الواحد المرابط، ط1، دار الأمان، الرباط، 2010م.

108. السيمياء العربية (بحث في أنظمة الإشارات عند العرب)، صلاح كاظم ، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ،2008م.

109. سيميائيات الصورة الإشهارية (الإشهار والتمثلات الثقافية)، سعيد بنگراد، أفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م.

110. السيميائيات العامة (أسسها ومفاهيمها)، عبد القادر فهيم شيباني، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م.

111. سيميائية اللغة، جوزف كورتيس، ترجمة: د. جمال حضيري، ط1، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، 2010م.

112. سيميائية النصّ السردي، د.عبد الهادي أحمد الفرطوسي، منشورات الاتحاد العام للأدباء والكتاب في العراق، بغداد، 2007م.

113. شارع الرشيد (عين المدينة وناظم النصّ)، ياسين النصّير، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م.

114. الشاعر الغريب في المكان الغريب (التجربة الشعريَّة في سبعينات العراق)، شاكر لعيبي ، ط1، دار المدى للثقافة والنشر، دمشق، 2003م.

115. شاعرية المكان، جريدي المنصوري، ط1، دار العلم، جدَّة، 1992م.

116. شجر الغابة الحجري (كتابات في الشعر الجديد) ، طراد الكبيسي، الكتاب الأول، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد، 1975م .

117. شرح المعلقات العشر وأخبار شعرائها، اعتنى بجمعه الأستاذ أحمد بن الأمين الشنقيطي، ط4، دار الكتب العلمية، بيروت، 2006م .

118. الشعر التونسي بين التجريب والتشكل، خالد الغريبي، ط1، دار صفاقس، 2005م.

119. الشعر الجاهلي (قضاياه وظواهره الفنيّة)، د.كريم الوائلي، الدار العالميـة، القاهرة (د.ت).

120. الشعر الحر بين النظرية والتطبيق،علي الحلي،الموسوعة الثقافيـة الصـغير، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2005 م.

121. الشـعر العـربي الحـديث (3) الشـعر المُعـاصر، محمـد بنـيّس، ط2، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1996م.

122. الشعر العربي المُعاصر (قضاياه وظواهره الفنيّة والعضوية)، د. عز الدين إسماعيل ، دار الكتاب العربي، القاهرة، 1967م.

123. الشعر العربي المُعاصر، د.عز الدين إسماعيل، ط2، دار العودة، بـيروت، 1972م.

124. الشعر العربي المُعاصر، يوسف سامي اليوسف، اتحـاد الكتـاب العـرب، دمشق، 1980م.

125. شعر عبد الوهاب البياتي والتراث،سـامح الرواشـدة، ط1، دار الثقافـة، عمّان، 1996م.

126. شعر محمد حسين آل ياسين (دراسة موضـوعية فنيّـة)، صـاحب رشـيد موسى، ط1، دار الحرية للطباعة، بغداد، 2000م.

127. شعر يحيى بن هذيل القرطبي الأندلسي، جمع وتحقيق ودراسة: محمد عـلي شوابكة، ط1، منشورات جامعة مؤتة، الأردن، 1996م .

128. شـعرنا الحـديث إلى أيـن؟ ، غـالي شـكري، ط2، دار الآفـاق الجديـدة، بيروت، 1978م.

129. شـعريَّة التفاصـيل (أثـر ريتسـوس في الشـعر العـربي المُعـاصر) دراسـة ومختـارات، فخـري صـالح ، ط1، الـدار العربيـة للعلـوم ، بـيروت، 2009م.

130. الشعريَّة العربية، أدونيس، ط4، المدارس شركة النشر والتوزيع، الدار البيضاء، 2006م.

131. شعريَّة القصة القصيرة جداً، جاسم خلف إلياس، دار نينوى للدراسات والتوزيع والنشر، دمشق، 2010م.

132. شعريَّة القصة القصيرة في اليمن، د. آمنة يوسف، ط1، مركز عبادي للدراسات والنشر، صنعاء، 2003م.

133. شعريَّة القصيدة العربية المعاصرة (دراسة أسلوبية)، د.محمد العياشي كنوني، ط1، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2009م.

134. شعريَّة المغايرة (دراسة لنمطي الاستبدال الاستعاري في شعر السيَّاب)، د.إياد عبد الودود الحمداني، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.

135. الشعريَّة، تزفيتان تودروف، ترجمة : شكري المبخوت ، ورجاء بن سلامة، ط2، دار طوبقال للنشر، الدار البيضاء ،1990م.

136. شهيدة العشق الإلهي رابعة العدوية، عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، (د.ت).

137. الشيزوفرينيا الإبداعيَّة، مقاربات نقدية في سيميولوجيا النصّ، د. مشتاق عباس معن، ط1، دائرة الثقافة والإعلام ، الشارقة، 2008م.

138. شيفرة أدونيس الشعريَّة (سيمياء الدال ولعبة المعنى)، محمد صابر عبيد، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م.

139. الصُحف الأولى، محمد حسين آل ياسين، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1995م.

140. صلوات العاشق السومري (عبد الوهاب البياتي ، قراءة وموقف) ، عذاب الركابي ، ط1، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان، 1997م.

141. الصورة الشعريَّة في النقد العربي الحديث، بشرى موسى صالح، ط2، المركز الثقافي العربي، 1989م.

142. الصورة الشعريَّة في ديوان (أنشودة المطر) لبدر شاكر السيَّاب، ماهر دربال،(د.ت).

143. الصورة الفنيَّة في التراث النقدي والبلاغي، جابر عصفور، ط1، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1974م .

144. الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري (دراسة في أصولها وتطورها)، ط3، دار الأندلس، بيروت، 1983م.

145. الصورة والبناء الشعريّ، محمد حسن عبد الله، ط1، القاهرة، 1981م.

146. الصيف الأخير (دراسة في أعمال يانيس ريتسوس الإبداعيَّة) ، جمال حيدر، ط1، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1997م.

147. ظاهرة الشعر الحديث، أحمد المعداوي المجاطي، مراجعة وتقديم : نجيب العومي، ط1، شركة النشر والتوزيع – المدارس- ، الدار البيضاء، 2002م.

148. عبد الوهاب البياتي ، الأعمال الشعريَّة ، دار الفارس للنشر والتوزيع ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1995م.

149. عبد الوهاب البياتي ، رائد الشعر الحديث ، نجاد التكريتي وآخرون ، دار اليقظة العربية ، للتأليف والترجمة والنشر ، دمشق، 1958م.

150. عبد الوهاب البياتي بين الذكريات والوثائق، أبو القاسم محمد كرُّو، ط1، دار المعارف، تونس، 2000م.

151. عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث ، د. إحسان عباس ، دار بيروت ، بيروت، 1955م.

152. العجائبي في الأدب (من منظور شعريَّة السرد)، حسين علام، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2010م.

153. العرش والهدهد (مقاربات تأويلية لبلاغة الصورة في الخطاب الشعريّ اليمني المُعاصر)، د.وجدان عبد الإله الصائغ، ط1، مؤسسة العفيف الثقافية، صنعاء، 2003م.

154. عصر البنيوية، إديت كيروزيل، ترجمة جابر عصفور، ط1، منشورات عيون، الدار البيضاء، 1985م.

155. علاقة الحضور والغياب في شعريَّة النصّ الأدبي (مقاربات نقدية)، د.سمير الخليل، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد، 2008م.

156. العلامة الشعريَّة (قراءة في تقانات القصيدة الجديدة)، د. محمد صابر عبيد، عالم الكتاب الحديث، إربد، 2009م.

157. العلامة، تحليل المفهوم وتاريخه، إمبرتو إيكو، ط1، المركز الثقافي العربي، كلمة، الدار البيضاء ، 2007م.

158. علم النصّ ، جوليا كرستيفا ، ترجمة فريد الزاهي ، ط1، دار طوبقال ، الرباط، 1991م.

159. الفضاء التشكيلي لقصيدة النثر (الكتابة بالجسد وصراع العلامات) قراءة في النموذج العراقي، أ.د. محمّد صابر عبيد، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2010م.

160. الفضاء الروائي عند جبرا إبراهيم جبرا، د.إبراهيم جنداري، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2001م.

161. فلسفة الفن في الفكر المعاصر، د. زكريا إبراهيم، دار مصر للطباعة، القاهرة.

162. فن الرواية العربية بين خصوصية الذاكرة وتمثل الخطاب، د. يمنى العيد ، ط1، دار الآداب ، بيروت، 1988م.

163. فن الشعر، د. إحسان عباس ، ط1، دار صادر ، بيروت ، دار الشروق ، عمان، 1996م.

164. في الشعريَّة، كمال أبو ديب، ط1، مؤسسة الأبحاث العربية ش.م.م.، بيروت، 1987م.

165. في القول الشعريّ، الشعريّة والمرجعية، الحداثة والقناع، د.يمنى العيد، ط1، دار الفارابي، بيروت ، 2008م .

166. في المصطلح النقدي، د. أحمد مطلوب، مطبعة المجمع العلمي العراقي، 2002م.

167. في بنية الشعر العربي المُعاصر، لطفي اليوسفي، سراس للنشر، 1985م.

168. في تحليل النصّ الشعريّ ، عادل ضرغام ، ط1، الدار العربية للعلوم ، بيروت، 2009م.

169. في قضايا النصّ الشعريّ الحديث (مقاربات نظرية وتحليلية)، خالد الغريبي، ط1، مكتبة قرطاج للنشر والتوزيع، صفاقس، 2007م.

170. في معرفة الخطاب الشعريّ (دلالة الزمان وبلاغة الجهة)، اسماعيل شكري، ط1، دار طوبقال للنشر ، الدار البيضاء، 2009م.

171. في معرفة النصّ(دراسات في النقد الأدبي) ، د.يمنى العيد، ط4، دار الآداب، بيروت، 1999م .

172. في مفاهيم النقد وحركة الثقافة العربية، د.يمنى العيد، ط1، دار الفارابي، بيروت، 2005م .

173. قراءة جديدة في رسالة الغفران (نصّ مسرحي) من القرن الخامس الهجري، د. عائشة عبد الرحمن، معهد البحوث والدراسات اللغوية، قسم البحوث والدراسات الأدبيَّة واللغوية، 1970م.

174. القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والإيقاعية، د. محمد صابر عبيد، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001م.

175. القصيدة العربية المعاصرة، عبد الله راجع ، ط1، منشورات عيون المقالات، الدار البيضاء ، 1987م.

176. قصيدة النثر من بودلير إلى أيامنا، سوزان برنار، ترجمة: زهير مجيد مغامس، دار المأمون، بغداد، 1993م: 265.

177. القصيدة والنصّ المضاد، د. عبد الله الغذامي، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

178. قصيدة وصورة (الشعر والتصوير عبر العصور)، د.عبد الغفار مكاوي، ط2، سلسلة عالم المعرفة، الكويت 1992م.

179. قضايا الشعريَّة، رومان ياكسبون، ترجمة محمد الولي ومبارك حنون، ط1، دار طوبقال، الدار البيضاء، 1988م.

180. قضايا في الشعر المُعاصر، نازك الملائكة، ط7، دار العلم للملايين، بيروت، 1983م.

181. قمصان الزمن: فضاء حراك الزمن في النصّ الشعريّ العربي، د. جمال الدين الخضور، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق، 2000م.

182. كتاب الحيوان، الجاحظ (ت255هـ) تحقيق:عبد السلام هارون، ط1، مطبعة الحلبي وأولاده، مصر، 1985م.

183. كتاب الصناعتين، أبو هلال العسكري (ت395هـ)، تحقيق: د.مفيد قميحة، ط2، دار الكتب العلمية، بيروت، 1989م.

184. لغة الشعر العراقي الحديث (مقوماتها الفنيّة وطاقاتها الإبداعيَّة) ، د. سعيد الورقي ، ط3، دار النهضة العربية ، بيروت، 1984م.

185. اللغة الشعريَّة في الخطاب النقدي العربي (تلازم التراث والمعاصرة)، محمد رضا مبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1993م.

186. ما يبقى بعد الطوفان ، عدنان الصائغ ، ط1 ، دار الكتاب العربي ، لندن، 1996م.

187. محمد مفتاح (المشروع النقدي المفتوح)، تنسيق: د.عبد اللطيف محفوظ، د.جمال بندحمان، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، 2009م.

188. المختارات الشعريَّة وأجهزة تلقيها عند العرب، إدريس بلمليح، ط1، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، 1995م.

189. مدارات نقدية (في إشكالية النقد والحداثة والإبداع)، فاضل ثامر، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1987م.

190. مدخل إلى الشعر العربي المُعاصر (أنشودة المطر لبدر شاكر السيَّاب نموذجاً)، محمد الخبو، دار الجنوب للنشر، تونس، 1995م.

191. مدخل إلى كفافي ، كازنتراس ، ريتسوس ، تأليف بيتر بيين، ترجمة سعاد فركوح، ط1، دار منارات للنشر، عمّان، 1985م.

192. المدينة في الشعر العربي المُعاصر ، د. مختار علي أبو غالي سلسلة كتب عالم المعرفة (196)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت، 1995م.

193. المستويات الجماليَّة في نهج البلاغة (دراسة في شعريَّة النثر)، نوفل أبو رغيف، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2008م.

194. مسرح صلاح عبد الصبور (دراسة فنيّة)، محمد ارحومة، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1990م.

195. مشكاة المفاهيم (النقد العربي والمثاقفة)، محمد مفتاح، ط2، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، (د.ت).

196. مطارحات في فن القول،محيي الدين صبحي ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1978م.

197. معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، مجدي وهبة ، وكامل المهندس ، ط2، بيروت، 1984م.

198. المعنى والتوافق (مبادئ لتأصيل البحث الدلالي العربي)، د. محمد غاليم الحاج، ط1،عالم الكتاب الحديث، عمان، 2010م.

199. المغيّب والمعلن (قراءات معاصرة في نصوص تراثية)، د. نادية غازي العزاوي، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2002م.

200. المفارقة في الشعر العربي الحديث (أمل دنقل ، سعدي يوسف ، محمود درويش، نموذجاً)، د. ناصر شبانه ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، 2002م.

201. المفارقة والأدب (دراسة في النظرية والتطبيق)، د. خالد سليمان، ط1، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمّان، 1999م.

202. مفاهيم الشعريّة (دراسة في الأصول والمنهج والمفاهيم)، حسن ناظم، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م.

203. مفاهيم موسعة لنظريّة شعريّة (اللغة- الموسيقى- الحركة)، (نظريات وأنساق)، د. محمد مفتاح، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2010م.

204. مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، فاتح علاق، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2005م.

205. المقدس الديني في الشعر العربي المُعاصر (من النكبة إلى النكسة)، د.أحمد زكي كنون، إفريقيا الشرق، الدار البيضاء، 2006م.

206. مقدمة الأعمال الشعريَّة الورقية غير الكاملة لـ(مشتاق عباس معن)، ناظم السعود ، ط1، دار الفراهيدي ، بغداد، 2010م.

207. مقدمة للشعر العربي ، أدونيس ، دار الساقي ، بيروت ، 2009م.

208. المكان العراقي (جدل الكتابة والتجربة)، تحرير وتقديم: لؤي حمزة عباس، ط1، دراسات عراقية، بغداد، 2009م.

209. المكان في الشعر الأندلسي من الفتح إلى سقوط الخلافة، د.محمد عبيد صالح السبهاني، ط1، دار الآفاق العربية، القاهرة، 2007م .

210. مملكة الشعراء ، نبيل فرج ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1988م.

211. من النصّ إلى سلطة التأويل (صناعة المعنى وتأويل النصّ)، الحبيب شبيل، أعمال الندوة التي نظمها قسم اللغة العربية بكلية الأداب ، جامعة منوبة ، تونس ، 1992م.

212. من ألواح سومر، صموئيل كريمر ، ترجمة طه باقر ، مكتبة المثنى ، مكتبة الخفاجي،(د.ت).

213. من قضايا الأدب الحديث، محمد عناني ، الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة، 1995م.

214. المنهجية في علم اجتماع الأدب، لوسيان كولدمان ، ترجمة مصطفى المسناوي، ط4، مؤسسة بنشرة للطباعة والنشر، الدار البيضاء ، 1984م.

215. مواجهات الصوت القادم (دراسة في شعر السبعينات)، حاتم الصكر، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1986م.

216. مواقف في شعر السيَّاب، قيس كاظم الجنابي، ط1، مطبعة العاني، بغداد 1988م.

217. النصّ الأدبي (تحليله وبناؤه) مدخل إجرائي، د. إبراهيم خليل، ط1، عمان، 1995م.

218. النصّ وإشكالية المعنى، عبد الله العضيبي ، ط1، الدار العربية للعلوم ناشرون ، بيروت، 2009م.

219. النصّ: من القراءة إلى التنظير، د. محمد مفتاح، ط1،شركة النشر والتوزيع المدارس، الدار البيضاء، 2000م.

220. نظرية الأدب في القرن العشرين، ك.م. نيوتن، ترجمة عيسى العاكوب، ط1، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر 1996م.

221. نظرية الأدب، تيري إيغلتون، ترجمة: ثائر ديب، ط1، دار المدى، دمشق، 2006م.

222. نظرية التلقي (إشكالات وتطبيقات)، تأليف نخبة من أساتذة كلية الآداب، جامعة محمد الخامس، الرباط، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء ، 1993م.

223. نظرية التلقي أصول وتطبيقات ، بشرى محمد صالح ، ط1، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000م.

224. نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب، أحمد بن محمد المقري التلمساني (ت1041هـ)، تحقيق: د.إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1986م .

225. النقد الأدبي الحديث (محاضرات في النظرية والمنهج)، د.مشتاق عباس معن، ط1 مركز عبَّادي للدراسات، صنعاء، 2003م.

226. النقد الأدبي المعاصر (مناهج ، اتجاهات ، قضايا) تأليف آن موريل، ترجمة : إبراهيم أوليجان، محمد الزكراوي ، ط1، المركز القومي للترجمة، القاهرة، 2008م.

227. نقد الشعر في العراق بين التأثرية والمنهجية (رؤية في تطور النصّ النقدي)، د.عناد غزوان، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1998م.

228. النقد المُعاصر وحركة الشعر الحر، د. أحلام حلوم، ط1، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 2000م.

229. نقد النقد وتنظير النقد العربي المُعاصر ، محمد الدغمومي، ط1، مطبعة النجاح الجديدة ، الدار البيضاء، 1999م.

230. ها أنت أيها الوقت : أدونيس، ط1، دار الآداب ، بيروت، 1989م.

231. هذا هو السيَّاب (أوجاع وتجديد وإبداع)، مدني صالح، دار الرشيد للنشر، بغداد، 1981م.

232. هوية العلامات (في العتبات وبناء التأويل)، شعيب حليفي، ط1، دار الثقافة، الدار البيضاء، 2005م.

233. هيرمنيوطيقا الشعر العربي (نحو نظرية هيرمنيوطيقية في الشعريّة)، د.يوسف اسكندر، ط2، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2009م.

234. الوعي الشعريّ ومسار حركة المجتمعات العربية المعاصرة، محمد مبارك، ط1، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد ، 2004م.

235. الوهم والحقيقة (دراسة في منابع الشعر والواقع) ، كريستوفر كودويل ، ترجمة توفيق الأسدي، ط1، دار الفارابي ، بيروت، 1982م.

الرسائل والأطاريح

1. خصائص الأسلوب في شعر الجواهري، فوزي علي علي صويلح، أطروحة دكتوراه ، جامعة صنعاء ، كلية الآداب، 2008م.

2. شعريَّة الخيال في الشعر العربي الحديث، سعاد لعبودي، رسالة ماجستير ، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب ، الرباط، 1999م.

3. شعريَّة الغموض (قراءة في شعر عبد الوهاب البياتي)، إمجاهد عبد الكريم، أطروحة دكتوراه ، جامعة محمد الخامس، كلية الآداب ، الرباط، 1993م.

4. شعريَّة النصّ عند الجواهري (دراسة تحليلية)، أطروحة دكتوراه، علي عزيز صالح الزهيري، جامعة بغداد، كلية التربية-ابن رشد، 2007م.

5. طبيعة الرمز الأنثوي والأسطوري في شعر سعدي يوسف، محمد عرش، بحث لنيل دبلوم الدراسات العليا، جامعة محمد الخامس ، كلية الآداب ، الرباط، 1991م.

6. مفاهيم الصورة الشعريّة ، لطيفة برهم ، أطروحة دكتوراه ، كلية الآداب، جامعة القاهرة، 1996م.

الدوريات

1. أسلوب الكولاج في شعر سعدي يوسف ، ثائر العذاري، مجلة مقاربات، العدد الرابع، المغرب، 2008م.
2. البُعد الآخر في أنشودة المطر، ياسين النصيَّر، مجلة آفاق عربية، العدد السادس، 1984م.
3. البنية المكانية في القصيدة الحديثة ، ياسين النصّير، العدد الأول ، مجلة الآداب البيروتية ، 1986م.
4. جماليات المكان في شعر عرار، تركي المفيض ، مجلة مؤتة للبحوث والدراسات ، العدد (2) ، عمان، 1989م.
5. سعدي يوسف على أطلال الجنة، حسين بن حمزة ، جريدة الأخبار اللبنانية، العدد (285) بتاريخ 24/ 7/ 2007.
6. السيميائيات (مفاهيمها وتطبيقاتها)، سعيد بنگراد، مجلة شرفات، الكتاب الحادي عشر، منشورات الزمن، مطبعة النجاح، الدار البيضاء، 2003م..
7. الشاعر واللغة، د.عبد الكريم راضي جعفر، مجلة آفاق عربية، العدد (2)، 1997م.
8. شعر سعدي يوسف: تفاصيل تلمُّ شتات الرؤية، حسن مخافي ، دراسة نشرتها جريدة القدس العربية ، السنة 11، العدد (6165) ، بتاريخ 6/ 5/ 2006.
9. (شعريَّة التناصّ) قراءة في شعريَّة كرستيفا السلبية، د.مشتاق عباس معن، مجلة علامات في النقد، المجلد (10) الجزء 37، جدة، 2000م.
10. الصورة المحليَّة، دراسة للدكتور مشتاق عباس معن ، مجلة علامات في النقد، المجلد 11، الجزء 41، جِدَّة، 2001م.

11. الصورة الفنيَّة، نورمان فريدمان، ترجمة:د. جابر عصفور، العدد (16) مجلة الأديب المعاصر، بغداد، 1985م .

12. العتبة (دراسة في شعر السيَّاب)، ياسين النصّير، مجلة أقلام، العدد الثالث، بغداد، 1982م.

13. في محراب المعرفة (دراسة مهداة إلى إحسان عباس) ، د. شكري محمد عياد، تحرير: إبراهيم السعافين، بيروت، 1999م.

14. القارئ والنصّ (من السيميوطيقا إلى الهيرمينوطيقيا)، سيزا قاسم، مجلة عالم الفكر، الكويت، 1995م.

15. المكان والرؤيا الإبداعيَّة، نادية غازي العزاوي، مجلة آفاق عربية، السنة الثالثة والعشرون، 1998م.

16. النصّ وتفاعل المتلقي في الخطاب الأدبي عند المعري، حميد سمير، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب العرب، دمشق، 2005م.

17. نظرية المكان في فلسفة الحسن بن الهيثم الطبيعية، نعمة محمد إبراهيم، مجلة آداب المستنصرية، العدد (16)، 1985م .

الإنترنت

1. دراسة في شعر الجواهري، علاء هاشم مناف، مجلة الحوار المتمدن.

   www.ahewar.org/debat/nr.asp

2. الدلالي للمعنى الحداثي(Paradigme) ، علاء هاشم مناف، مجلة الحوار المتمدن.

   www.ahewar.org/debat/nr.asp

3. الاختلاط الشعريّ وخشيته ، ناظم السيد ، موقع الشاعر سعدي يوسف.

   www.saadiyousif.com

4. أدونيس المتغطرس يصف سعدي يوسف بـ(مهندس القصيدة العربية)، عبد الرزاق عداي.

   www.saadiyousif.com

5. المكان عند سعدي يوسف يبدأ من التناهي إلى الصمت، علاء هاشم مناف.

   www.saadiyousif.com

6. ديوان صلاة الوثني (قصيدة سامراء) ،موقع الشاعر على شبكة الإنترنت .

   www.saadiyousif.com

7. حوار مع الشاعر سعدي يوسف أجراه : صلاح عواد.

   www.saadiyousif.com

8. عن أغنية صياد السمك وقصائد نيويورك ، فتحي عبد الله.

   www.saadiyousif.com

9. سعدي يوسف وكتابة الفراغ دراسة مهداة للشاعر السوداني محمد مدني.

   www.saadiyousif.com

10. سعدي يوسف في الأخضر بن يوسف (طائر يوائم بين أساطير الزمان) ، علاء هاشم مناف.

www.saadiyousif.com

11. حوار أجراه عبد الوهاب الملوح مع الشاعر سعدي يوسف بتاريخ 12/ 8/ 2009، نُشر بكاملة على موقع مدونة قصيدة النثر.

kasidatounathren.elaphblog.com

12. حديث للناقد ياسين النصيِّر في دراسة أدبية أعدها عدنان حسين أحمد ، منشورة في موقع جهة الشعر نقلاً عن جريدة الزمان الصادرة بتاريخ 7/ 5/ 2002.

www.jehat.com/jehaat/10-years/new_page.asp

The Local Image in the Iraqi Contemporary Poetry between the Daily Visions and the Semiotic Dimensions

Ahmed Abd Hussein

Abstract

Contemporary critical studies have taken new trends in offering new readings that view a poetic text through a vision that's unable to meditate the text or carry deep analysis to its structure and its deviations in order to touch upon its simulating glare which makes the act of reading open to the horizons of text analysis which is capable of coping with the new poetic diction. This case urges the mission of criticism to seek exploring new areas deserve to enjoy cognitive account which painstakingly shifts the trends from the subjective to the objective. Hence, the response to pass the spatial indicators over to the poetic text so as to announce the birth of a contemporary critical era characterized by actual enforcement of the cultural and aesthetic dimensions that describe space as a basic and vital element which penetrates the poetic constituent in its religious, historical, social , and geographic manifestations.

Based on the above mentioned concepts, the idea of the present research has emerged to be a spatial harmony which revolves round the special local environment that encompasses a daily event. This event contributes in bringing about a psychological and cognitive effect in the collective memory which will stir poets and innovators to exploit their expression potentialities in producing texts that match the act of reading in discovering their manifestations and the artistic indicators these texts show.

Since the process of tracing the local image in the works of all Iraqi contemporary poets seems impossible, it has become necessary to navigate it in the experience of poets who have left their special impact on the whole Iraqi and Arabic poetic works. Hence, the choice has fallen on the following poets:

1. Mohammad Mehdi Al-Jawahiri
2. Badr Shakir Al-Syyab
3. AbdulWahaab Al-Bayati
4. Sa'adi Yousuf
5. Mohammad Hussein Al-Yaseen
6. Khaza'al Al-Majidi

The justifications of such a choice can be summarized as follows:

1. These elite poets left qualitative and quantitative artistic impact on the contemporary Iraqi and Arabic poetic scene.
2. Their poetic and philosophical experience is so rich that they exploited their poetic visions from the surplus of this experience and from the artistic effects such an experience provides.
3. Their scenery images provide a wide area of investigation in tracing the topics which constitute the answers for the questions that need deep contemplations in innovating meanings and attracting readers.

4. The local image in their experience rises in a manner that responds to its poetic impact through the pioneering way they innovated.

The present study falls into the fallowing:

Introduction: The local image: Terminology and Concepts

The introduction will be a theoretical background and a base for the topic. It includes definitions, justifications, critical mechanisms, and the historical roots of the local image in the Arabic poetic heritage.

Chapter One: The local image in the classical poetry

This chapter is divided into two sections. Section One deals with the importance of the local image when it constitutes the focal point of the text and its first threshold. Section Two touches upon the impact of the local image in creating the text poeticism through plurality of image sources that give the text a rich poetic impulse.

Chapter Two: The local image in free verse

This chapter is also divided into two sections. Section One deals with the local image from the angle of being a stereotype of contrast in developing the hierarchy of the Arabic poetry in general and the Iraqi in particular in terms of content and form. Section Two studies the role of the local image in being a poetic mixture characterized by ideology and obscurity in showing the new poetic concepts.

Chapter Three: The local image in the semi-prose and prose poem

This chapter is divided into two sections Section One deals with the role of the local image in showing the daily poetic joint and its details in the poem which derives its characteristics from the Greek poetry, thus giving it the title of a semi-prose poem. Section Two sheds light on the local image which is employed in the new work represented in the promoted prose poem (Open Text) and how to benefit from the deposit of its events in approaching narration, the cinema, and the theatre.

The methodology adopted in the study is the semiotic approach which seeks the theories of reading and reception in discovering the themes which hide themselves behind the signs of the text.

Finally, the research does not claim to be perfect as perfection is divine, but the researcher hopes that such work will be of benefit to all those interested in critical studies.



الصورة المحلية

بين الرؤى اليومية والبعد العلامي

قراءة في الأنموذج الشعري







المملكة الأردنية الهاشمية
عمان - العبدلي - شارع الملك حسين
قرب وزارة المالية - مجمع الرضوان التجاري رقم 118
هاتف: 4611169 6 962+ - 4616436 6 962+
فاكس: 4616435 6 962+
ص.ب 926141 عمان 11190 الأردن
info@daralredwan.com
www.redwanpublisher.com